

ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE
A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

Seria artă plastică

TOMUL 27
1980

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor șef: ION FRUNZETTI, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România.
Redactor șef adjunct: PAUL PETRESCU. *Membri:* RADU BOGDAN, MARCEL BREAZU, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, THEODOR ENESCU, DAN IIĂULICĂ, membru corespondent al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, acad. ION JALEA, EMIL LĂZĂRESCU, REMUS NICULESCU, AMELIA PAVEL, MIRCEA POPESCU, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, RĂZVAN THEODORESCU, SORIN ULEA, acad. VIRGIL VĂTĂȘIANU, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, TEODORA VOINESCU.
Secretar științific de redacție: IOANA VLASIU. *Secretar de redacție:* YVONNE OARDĂ.

La revue **STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI**, seria **ARTĂ PLASTICĂ (ÉTUDES ET RECHERCHES D'HISTOIRE DE L'ART, Série BEAUX-ARTS)** paraît 1 fois par an. Toute commande de l'étranger sera adressée à **ILEXIM, SERVICIUL EXPORT-IMPORT PRESĂ**, P O Box 136—137, telex 11226, str. 13 Decembrie nr. 3, cod R79517, București, România. En Roumanie vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

Prețul unui abonament este de 40 lei pe an. În țară abonamentele se fac la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Revistele se mai pot procura (direct sau prin poștă) și prin **PUNCTUL DE DESFACERE AL EDITURII ACADEMIEI**, București, R 79717, Calea Victoriei 125, sectorul I.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite **COMITETULUI DE REDACȚIE** al revistei pe adresa : Calea Victoriei 16, București.

APARE O DATĂ PE AN

SUMAR

RĂZVAN THEODORESCU, Permanențe și convergențe	3
---	---

100 DE ANI DE LA NAȘTEREA LUI DIMITRIE GUSTI

PAUL PETRESCU, Muzeul Satului — expresie a unității culturii populare românești	5
---	---

CONTRIBUȚII LA STUDIUL CIVILIZAȚIEI MARAMUREȘENE

ANCA POP-BRATU, Pecetarele din Maramureș — un fenomen de sincretism	9
ECATERINA CINCHEZA-BUCULEI, Cîteva date noi despre meșterii bisericilor de lemn din Maramureș, secolul al XVIII-lea (Țara Lăpușului)	23

MONUMENTE ROMÂNEȘTI DIN SECOLUL AL XIX-LEA

REMUS NICULESCU, Statuia lui Gheorghe Asachi de Ion Georgescu	41
---	----

PROBLEME DE ANALIZĂ ȘI DE INTERPRETARE

VICTOR IERONIM STOICHIȚĂ, Melancolia II. Esen despre Georges de La Tour și migrația simbolurilor în secolul al XVII-lea	95
RADU BERCEA, Folclor și simbol în opera lui Ion Țuculescu	133
ANCA OROVEANU, Probleme ale creației artistice și interpretării operei de artă din perspectiva gândirii jungiene	143

NOTE ȘI DOCUMENTE

VIOREL GH. ȚIGU, Contribuții privind activitatea artistică în Banatul secolului al XIX-lea	165
NICOLAE SCULY LOGOTHETI, Trei schițe documentare inedite ale lui Henri Trenk privind o ctitorie, azi dispărută	175

R. Brykowski, T. Chrzamowski,	<i>Sztuka Rumunii</i> (MARIA ELENA ENĂCHESCU)	179
M. Kornecki,		
N. N. Tonitza,	<i>Correspondență (1906—1939)</i> (IOANA VLASIU)	179
Alexandru Găduvan, Paul		
Petrescu, Marina Marinescu,		
Ioana VlasIU-Drăgănoiu, Irina		
Cajal-Marin,	<i>Arta populară a aromânilor din Dobrogea.</i>	180
Maria Cioară,	<i>Zona etnografică Rădăuți.</i>	181
N. Dunăre,	<i>Ornamentică tradițională comparată.</i>	181
Octavian Radu Maier,	<i>Arhitectura țărănească și elementele ei decorative în restul țării</i> (MARIA ELENA ENĂCHESCU)	181
Alexandru Popescu,	<i>Șerban Cantacuzino</i> (MARIA CIOARĂ)	182
Un studiu despre Mondrian :		
Victor Ieronim Stoichiță,	<i>Mondrian</i> (MAGDA CÂRNECI)	183
 <i>Indicele analitic al revistei « Studii și cercetări de istoria artei », Artă plastică, XXI—XXV (1974—1978)</i> 187		
Maria Ana Musicescu		(VASILE DRĂGUȚ) 191

Inter-un text al său mai puțin știut, unul dintre clasicii istoriografiei de artă din veacul ce stă să se încheie — l-am numit pe Henri Focillon — scria : « Istoria este făcută dintr-un triplu mănunchi de forțe în acțiune, tradițiile, influențele, experiențele. Pe unele sau pe altele dintre ele fiecare civilizație și poate chiar fiecare epocă a fiecărei civilizații pun, rînd pe rînd, accentul ». Luminos și lapidar, gîndul astfel exprimat al acestui mare prieten al României se poate aplica exemplar istoriei, civilizației, artei românești. Iar dacă sintem astăzi aduși a medita, o dată mai mult, asupra permanenței și a convergenței culturale din părțile noastre de lume, faptul se lămurește mai firesc într-un an ca acesta în care ne amintim, ca niciodată mai pregnant, de străvechile începuturi ale poporului român, de prima încheiere statală din spațiul carpato-danubian — aceea aparținînd protoistoriei dacice — și în care Bucureștiul a fost chemat să găzduiască adunarea istoricilor cei mai reprezentativi de pe toate continentele.

Sub semnul istoriei așadar, un semn pe care, indelebil, cultura românească îl poartă de la nașterea sa, se cade să așezăm încă o dată preocupările noastre, ale acestei reviste, pentru tot ceea ce a fost evoluție și continuitate locală, confluență și consonanță cu creația europeană, sinteză, în sfîrșit, între Orient și Occident în artele figurative din România, pentru tot ceea ce explică și în plastica noastră, ca în toate celelalte arte, expresia inconfundabilă a latinității răsăritene.

Sigur este că în nici o sferă a creației culturale românești — fie ea literară sau muzicală, dramatică sau coregrafică — nu s-a perpetuat cu atîta tenacitate, cu permanente izvoare subterane, fondul original autohton de tradiție protoistorică, traco-getică sau de sorginte antică daco-romană, prelungit, pe alocuri, pînă în pragul evului de mijloc, ca în cîmpul plasticii, împrejurare ce obligă la tot pasul pe cercetătorul acestui domeniu la nuanțări, la distincții de detaliu, la explicații istoric-stilistice verosimile și de respirație amplă.

A vorbi despre permanențele unei arte dintr-un spațiu geografic precum acela de la Carpați și de la Dunăre de-a lungul mileniilor pare de la sine înțeles căci aici, o știm bine grație cercetărilor arheologice în primul rînd, pre- și protoistoria, ca temeuri profunde ale evoluției ce a urmat, s-au manifestat prin păstrarea geloasă, mai mult sau mai puțin nealterată, a unor formule ornamentale și tipologice, a unei viziuni decorative și spațiale ce se deslușesc în modul de împodobire a ceramicii, în decorarea podoabei, în trasarea planurilor unor locuințe sau în dispunerea acestora în așezările ce prefigurau intrucitva, acum cîteva mii de ani încă, peisajul rural al antichității, al secolelor medievale și chiar al celor moderne.

Pe de altă parte, sobrietatea, sobrietatea uneori aproape arhaică, dar cu atît mai maiestuoasă, calmul recules al unei arhitecturi epurate de amănunte, precum sint acelea — din nou aparținînd protoistoriei dacice — ale cetăților și ale sanctualelor din Carpații vremii lui Burebista și a lui Decebal, sint iarăși elemente de bază ale unei estetici autohtone pe care începem să o întrevădem tot mai bine; ale unei estetici care, încorporînd canonul clasic, greco-latin, al unei arte ce a stat veacuri de-a rîndul, la nivelul creației majore și la cel al artizanatului deopotrivă, sub seducția de necontestat a Romei și ale Bizanțului, avea să transpară, ca semn al unei spiritualități originale, în epocile etnogenezei și ale întemeierilor de « țări » românești neatîrnate sub chipul cu totul particular — aici, într-un răsărit al Europei aplecat mai curînd spre întocmirile vaste, fastuoase, scînteind de culoare și impo-

vărate de belșugul ornamentelor — al unei arte sobre, lipsite de ostentație. Al unei arte cu vocația echilibrului în cromatică și volume, cu aceea a monumentalului, a unui monumental care nu este al dimensiunilor, ci al tensiunilor interioare, reținute, dominate și convertite într-un suprem echilibru formal, de la lăcașul de cult din piatră și cărămidă al mănăstirilor și al orașelor vechi românești, împodobit cu frescă sau cu savante alternări de paramente, până la acela înălțat din cununi de birne abia decorate, la porțile țărănești și la frizele de săteni voievodal zugrăviți în etitorile lor dinainte și de după 1800 sau până la acel ansamblu de sculptură modernă al unui târg din Gorj, socotit adesea drept paradigmă a artei mondiale din prima jumătate a veacului al XX-lea.

Permanențele unei estetici autohtone din spațiul carpato-dunărean s-au întâlnit tot mereu cu statornică convergență — iarăși din prima istorie începînd — a ariilor culturale de primă mărime ale continentului. Așezată ea însăși într-o zonă de convergență a civilizațiilor precum Europa de răsărit — o convergență ce poate deveni autentic model de aculturație cu valoare universală, fapt ce a îndreptățit de altminteri evocarea ei în marea temă inaugurală a celui de-al XV-lea Congres internațional de științe istorice, la București, în vara anului 1980, printr-un raport al cărui coautor este semnatul rindurilor acestea —, arta plastică românească a intrat în contact fertil cu principalele stiluri « clasice » ale culturii europene și de fiecare dată a făcut-o într-o interpretare proprie ce stîrnește interesul nedisimulat al specialiștilor.

De la formele bizantine vehiculate și în țările române — într-un mai vast curent artistic « internațional » al răsăritului continentului, acoperind spații vaste, din Peloponez la Marea Baltică, într-un paralelism încă prea puțin remarcant cu « internaționalismul gotic » al Apusului — la cele ale Renașterii, ale manierismului și ale barocului, receptate gradat și diferit în provinciile locuite de români, la nivelul morfologiei, al decorației, dar și, pe alocuri, la cel al mutațiilor valorice — ducînd, printr-o ideologie descinzînd din afirmarea autonomiei politice și a latinității etnolingvistice, la umanismul și la iluminismul românesc —, arta noastră s-a înscris într-un traseu firesc pe care veacul trecut și secolul nostru nu au venit decît să-l confirme și să-l prelungească.

Au făcut-o de fiecare dată și sub semnul deschiderii universale a plasticii românești — atîtea studii pertinente de artă modernă și contemporană din ultimul timp au demonstrat-o, de la deceniile romantice ale secolului al XIX-lea pînă la cele ale avangardei interbelice, la creația brăncușiană și la mai recente izbinzi ale graficienilor, pictorilor și sculptorilor zilelor noastre — și, mai ales, într-o statornică legătură cu trecutul, cu înaintașii. Orice privire în urmă a cercetătorului va decela într-această legătură nicicum exterioară, tocmai aici, cu și în orice vîrstă a artei plastice românești dealtfel, chipul în care Istoria, nu istoria mărunță, evenimentială, ci aceea care este duhul pămîntului, care este pentru noi semnul statorniciei și al clarității daco-latine, și-a pus pecetea pe fiecare dintre faptele și pe fiecare dintre creatorii ei.

RĂZVAN THEODORESCU

MUZEUL SATULUI—EXPRESIE A UNITĂȚII CULTURII POPULARE ROMÂNEȘTI

de PAUL PETRESCU

In configurația amplă a sistemului de sociologie, etică și politică, elaborat de profesorul Dimitrie Gusti și de colaboratorii săi, numeroase aspecte ale culturii populare tradiționale își aveau locul lor precis în « manifestările » economice și spirituale, concretizate fiind în procedee și tehnici, în unelte ale ocupațiilor și meșteșugurilor, în obiecte ținând de diferitele domenii ale artei populare, de la arhitectură și țesături la ceramică și pictură pe sticlă.

În contact cu realitatea de mare interes științific și artistic a satului românesc, a fost aproape inevitabilă aplecarea monografiștilor către obiectele pe care le întâlneau în cursul prelungitelor lor șederi în satele de pe tot cuprinsul țării cu prilejul cercetărilor sociologice pe teren. Istoria colecțiilor etnografice și de artă populară făcute de școala sociologică din București este un capitol important și prea puțin cunoscut al muzeologiei românești. Începuturile acestor colecții sînt amănunțit înfățișate în prezentarea făcută de Henri H. Stahl Școlii monografiei sociologice, în Arhiva pentru știința și reforma socială (an. XVI, 1936, II, p. 1130), precizînd că « încă de la Goicea Mare (1925), monografiștii au început să strîngă obiecte ». La Nerej (Țara Vrancei, 1927) s-au strîns mai multe obiecte între care erau și remarcabile măști folosite la priveghi. La Fundu Moldovei (Succava, 1928) se amenajează într-o sală de clasă a școlii din localitate, prima expoziție cu obiecte strînse de monografiști, fiecare obiect avînd o fișă de identificare, procedîndu-se, așadar, la o strîngere sistematică. În toamna aceluiași an, reveniți în București, monografiștii organizează primul « muzeu sociologic » în sălile Seminarului de sociologie de la Universitatea din București, într-una din săli expunîndu-se materialul documentar (planuri de lucru, fișe, dosare, diagrame etc.), iar într-o altă încăpere prezentîndu-se obiectele colectate în campaniile de la Nerej și Fundu Moldovei, un total de 224 de obiecte însoțite de un catalog tipărit incluzînd și un comentariu metodologic. Muzeul sociologic s-a bucurat de un mare succes de public și de specialitate, fiind prezentat apoi și la expoziția internațională de la Barcelona, unde a obținut medalia de aur. La Drăguș (Făgăraș, 1929) s-a strîns un și mai bogat material etnografic cu care s-a organizat un al doilea muzeu sociologic în două săli, una fiind amenajată ca un interior complet din Drăguș, alta conținînd obiecte, documente, fotografii etc.; colecția totaliza 421 de obiecte, beneficiînd și de un catalog în care erau cuprinse și 81 de fotografii documentare. « Muzeul Drăguș » a fost prezentat la expoziția internațională de igienă socială de la Dresda, unde a obținut, de asemenea, medalia de aur. Obiectele de la Nereju, Fundu Moldovei și Drăguș, circa 700, precum și materialul documentar, foarte bogat și complex, au fost depuse la Muzeul Satului, unde se află și acum, probabil, așteptînd o dreaptă valorificare. La Runcu (Gorj, 1930) s-a continuat strîngerea de obiecte, după cum s-a procedat și la Cornova (Orhei, 1931). Colecția de la Runcu a fost prezentată la expoziția internațională de la Tokio din 1931. Monografiile de caracter mai restrîns s-au mai făcut la Sanț (Năsăud, 1935, 1936) fără a se alcătui o colecție notabilă. Acțiunea de colecționare a obiectelor etnografice a fost transferată echipelor studentești care lucrau în cadrul căminelor culturale de la sate, organizîndu-se mici muzee în anii 1933—1935 în treizeci de sate alese ca reprezentative din toate provinciile istorice ale țării. Aceasta a fost baza pe care s-a organizat prima expoziție a satului românesc de pretutindeni la București, în clădirea Fundației (1934), apoi într-un pavilion din cadrul expoziției din Parcul Libertății (1935). Din activitatea de cercetare,

teoretică și metodologică a sem inarului de sociologie și din cea practică a echipelor studențești, întemeiată tot pe o prealabilă cercetare, s-a născut ideea Muzeului Satului. Profesorul Dimitrie Gusti reconstituia cu emoție, în cuvîntul inaugural la deschiderea Muzeului Satului, acel moment : « Cînd trebuia, la sfîrșitul expozițiilor, să stricăm ceea ce înjghebasem cu multă trudă și cheltuială, ne dădeam seama că ne mai rămîne o datorie : să legăm de ceva statornic, interesul redeșteptat al publicului pentru sat. Oricît de splendidă ar fi fost expoziția, tot nu era ceea ce doream și nici ceea ce trebuia. Toate expozițiile și muzeele noastre înfățișau materialul strîns laolaltă în săli mari : cel mult, dacă ne puteam îngădui luxul de a improviza, în decoruri de teatru, din pînză și lemne, cîte un decor de casă țărănească. Însă, pentru a fi bine înțelese, obiectele trebuie așezate în Muzeu, așa cum sînt ele în realitate, nu între pînze, ci într-o casă adevărată ; nu în standuri, ci în bătătura din gospodăria omului. Ne trebuie cu orice chip un Muzeu în aer liber, în care standurile să fie case întregi țărănești, ele înșile piese de muzeu, casele la rîndul lor fiind așezate astfel ca să închipuiască un sat adevărat ». Așa s-a născut, în 1936, ca urmare a unei munci de cercetare de mai bine de zece ani, dusă de echipe complexe la care au participat între 40 și 90 de monografiști de diferite specialități, ceea ce este cunoscut azi în întreaga lume ca Muzeul Satului de la București.

Muzeul Satului se înălțase pe marginea lacului Herăstrău, de curînd asanat, din marginea de către nord a Bucureștilor, pe o suprafață de circa 5 hectare, într-un timp record de două luni de zile. În acest răstimp fuseseră transportate aproape 60 de vagoane de material de construcție : birne de lemn, piatră, șindrilă, draniță, stuf, paie, cărămizi. Cea mai mare parte a materialului lemnos consta din birnele caselor vechi de o sută sau două de ani, care fuseseră desfăcute cu grijă în satele de origine de chiar meșterii satelor și apoi fuseseră reconstruite de aceiași meșteri care călătoriseră și ei, odată cu casele desfăcute, la București. Unele dintre aceste birne erau cioplite, altele purtau îmbrăcămintea de preț a picturii, toate fiind neprețuite piese de muzeu. Trudiseră în București 130 de meșteri veniți din cele aproape 30 de sate, aducînd cu ei străvechea zestre de artă și știință a șirurilor de generații ce se succedaseră pe pămîntul românesc al Moldovei, Munteniei, Transilvaniei, Dobrogei, Olteniei, Banatului, Bucovinei. Lor li se adăugaseră zidari, coppersitori, dulgheri, ridicători de schele din București, perindîndu-se în total pe acel original șantier aproape 1100 de muncitori constructori. În ziua inaugurării, profesorul Gusti nu uita să le mulțumească acestor muncitori, după cum nu uita pe cei doi oameni care concepseră și realizaseră acel îndrăzneț vis al satelor de monografiști sociologi și studenți : « Să-mi fie îngăduit să mulțumesc din inimă tuturor colaboratorilor mei care n-au pregetat să se mute de două luni pe toate drumurile țării sau pe acest șantier înverzit, și, îndeosebi, d-lor Victor Ion Popa și Henri H. Stahl, care au fost de toate : arhitecți, desemnatori, puitori în scenă, poeți, cătași de lucrători și, cînd a trebuit, și salahori, ca să putem avea ceea ce ne luăm îndrăzneala să arătăm ». Într-adevăr, marea și profunda cunoaștere a satului românesc, în toate aspectele sale istorice și sociale, a lui H.H. Stahl, și talentul proteic al regizorului și scriitorului Victor Ion Popa au dat naștere celui dintîi muzeu în aer liber nu numai din România, ci din întreg sud-estul Europei și din răsăritul continentului, muzeu care se ridică la București nu ca o copie a reștelor muzee în aer liber scandinave, ci pe temeiul unei concepții proprii despre știința societății și rolul ei activ în viața socială. Pentru că Dimitrie Gusti nu uita să sublinieze acest rol și înțelesul patriotic pe care îl dădea el sociologiei : « Noi nu facem cercetarea satelor decît în vederea unei munci de îmbunătățire și de înfrumusețare, care, credem însă cu tărie și aceasta este noutatea felului nostru de lucru, nu se poate face fără cunoașterea satului. Pentru că Muzeul nostru nu este un muzeu etnografic, ci este un muzeu social ». Pentru Gusti și colaboratorii săi, Muzeul Satului nu era doar un depozit de unicate etnografice, de valori artistice, așa cum erau muzeele din Lillehammer și Bigdö din Norvegia sau reștitul Skansen de la Stockholm, considerate a fi « în prea mare măsură romantice, și prea etnografice », ci era o « lucrare de sine stătătoare, de o mare importanță științifică și de educație națională în același timp ». Muzeul Satului trebuia să fie o adevărată prelegere pentru marele public care trebuia să vină și să învețe ce este satul românesc și ce ar trebui să fie el. Aceasta însemna, firește, înfățișarea varietății satului românesc de la munte, de la deal, de pe podiș, din cîmpie, din luncile rîurilor, de pe malul Dunării și de la țărnul Mării Negre, și, în același timp sugerarea precisă și intuitivă a trecerii timpului istoric măsurabil în milenii pe pămîntul românesc. Îndrumarea rațională a destinelor țării nu se putea întemeia decît pe cunoașterea trecutului și prezentului, așa cum acest învățat mărturisea într-o fericită formă : « O viață de sute și poate de mii de ani, ne pătrunde trecînd pe ulițele acestui sat ciudat, făcut din toate satele țării. Tot ce este mai al nostru

vorbește din el cu un glas, care nu se poate să nu zguduie chiar și pe cel mai nepăsător, pentru că este însuși glasul trecutului neamului românesc. Muzeul se transformă astfel într-o școală de cunoaștere și de iubire a satului și țăranului nostru ». Cei care cunoșteau prea bine realitățile satului românesc, care publicaseră în anii dintre cele două războaie mondiale triste statistici ale analfabetismului și subalimentației, năzuiau și au reușit să construiască nu un muzeu-depozit, ci un muzeu prin excelență modern, menit să fie o lecție aspră și vie, să « atragă luarea aminte a opiniei publice și să arunce în circulație o serie de gânduri, de probleme și de lămuriri cu privire la viața noastră socială ».

Gîndul profesorului Gusti, abia terminată construirea Muzeului Satului, alerga înainte, spre o altă înfăptuire, legată de prima, dar continuînd-o la nivelul viitorului : « Muzeul din anul acesta (1936), care înfățișează satul așa cum este el astăzi în adevăr, va fi completat în anul viitor printr-un al doilea muzeu, al satului-model. Acolo ne vom pune problema înfățișării a ceea ce ar trebui să fie satul românesc, dacă o cultură, puternică și luminată, ar porni să crească în toată țara <...> Satul model pe care dorim să-l construim alături de acest sat românesc de astăzi, nu este un simplu deziderat muzeal, ci întregirea gîndului și intențiunilor din care s-a ivit Muzeul Satului românesc ». Viitorul, pe care profesorul Gusti îl vedea apropiat, nu a mai venit pentru satul-model în formă muzeală, deși fragmente ale acestei idei s-au înfăptuit pe atunci, ici și colo, în diferite puncte ale țării, cel mai realizat fiind acela din Dioștii Romanșilor, satul care arsese și care fusese reconstruit în 1938 la parametrii unei civilizații superioare, avînd la bază cunoașterea satului românesc de către colaboratorii-sociologi ai lui Dimitrie Gusti. Gîndirea profesorului Gusti se dovedește a fi fost, în conceperea Muzeului satului-model românesc, nu numai în acord cu preocupările științei și culturii ale momentului pe plan european, preconizînd sistematizarea locuințelor rurale, echiparea lor tehnică pe baza principiilor « ruralisticii », ci și cu realitatea socială reprezentată de o țăranime căzută nu ca o masă nediferențiată, ci ca fiind alcătuită din burghezia satelor, din mijlocași și săraci : « acest muzeu al satului-model va trebui să cuprindă gospodării țărești fruntașe, mijlocii și codășe din fiecare regiune specifică a țării, de munte, deal, șes ori apă ».

Au trecut de atunci mai bine de patruzeci de ani. Muzeul satului-model românesc nu a mai fost construit, dar gîndul înalt al profesorului Gusti ... « dacă o cultură, puternică și luminoasă, ar porni să crească în toată țara ... » s-a înfăptuit dincolo de orice posibilă previziune a cercetătorilor satului românesc de atunci. Multe din satele României de azi sînt ele înseși « sate-model », existența a sute de asemenea sate-model, reale și nu muzeologice, făcînd inutilă construirea unui asemenea muzeu, care, dealtfel, ar trebui schimbat la cel puțin fiecare cinci ani, din pricina rapidelor transformări în arhitectura și în structura satelor a căror sistematizare trebuie operată azi nu din perspectiva « ruralisticii », ci din aceea a « rurbanisticii ». Consecvent cu această nouă dezvoltare a satului românesc implicînd dispariția elementelor de veche tradiție, au fost organizate și construite o serie întreagă de muzee « ale satului », inițiativa de acum patruzeci și cinci de ani a școlii sociologice de la București dovedindu-se de o excepțională fertilitate. Muzeul Satului s-a dovedit a fi de-a lungul vremii, asemenea monografiilor satești pentru sociologi, un fel de « navă-școală » pentru muzeologii români dedicați păstrării și conservării comorilor etnografice ale poporului român.

PECETARELE DIN MARAMUREȘ — UN FENOMEN DE SINCRETISM

de ANCA POP-BRATU

Situate la intersecția dintre arta cultă și cea populară, rezultate dintr-o cerință de cult, pecetarele sînt în același timp mesagerii autorilor și comanditarilor din mediul rural, a căror gândire, cu reminiscențe mitice, se exprimă prin intermediul lor.

Pistornicul — sau pecetarul, cum este numit în Maramureș — este o pecete cu care se înprină pe prescuri inițialele chirilice ale lui Iisus Hristos și vocabula NIKĀ (îvinge), înscrise într-un pătrat crucifer, ca simbol al Mielului Mistic. Pătratul acesta, cu însemnele sale, reprezintă partea esențială pe care trebuie să o cuprindă prescura, de fapt simbolul care o consacră. Celelalte figuri geometrice simbolice care pot apărea pe pecete sînt auxiliare sensului ei euharistic și de aceea pot fi omise (dar nu sînt niciodată omise din ritualul preotului)¹. Așadar funcția canonică a pecetarului ar putea fi îndeplinită de acest simplu pătrat a cărui suprastructură nu ar trebui să aibă decît o formă strict funcțională — un picior de susținere. În realitate însă, tocmai suprastructura capătă formele cele mai interesante, pentru că nimic nu îi este impus canonic, în timp ce în decorul pecetii propriu-zise nu este permisă nici un fel de schimbare. La pecetarele lucrate de țărani variantele depind doar de cunoștința de carte a autorului, oscilînd între un scris corect și ușor descifrabil și unul sfîngaci, copiat fără înțelegere după alte modele.

Ar fi locul să discutăm aici despre autorii acestor mici obiecte de cult. Deși se pare că inițial atît lucrul cît și folosirea lor era o treabă exclusiv mănăstirească, cu timpul ele au început să fie întrebuințate de orice sătean, care le putea aplica pe colacii de Paști sau de parastas, și comanda meșterului lemnar localnic. Pecetarele devin astfel produsul lumii țărănești și ca atare purtătoare ale gândirii arhetipale manifestă aici.

Gîndirea mitică pleacă de la analogii formale pentru a stabili funcțiile magice ale obiectelor pe care povestirea rituală le consacră, asigurîndu-le în spațiul profan forța sacralului. Miturile devin astfel « modelul exemplar » al oricărei acțiuni umane și continuă să rămînă așa cu toată demitizarea treptată a gîndirii conștiente și trecerea lor în gîndirea arhetipală pe care o păstrează inconștientul colectiv².

Definit de Mircea Eliade ca povestire adevărată (pentru că realitatea la care se referă există în forma pe care narațiunea a determinat-o), cu conținut sacru (pentru că subiectul său principal este Crearea Lumii), mitul stabilește originea, locul și rolul elementelor particulare pe care le integrează într-o structură unificatoare. Așadar mitul este o imagine a lumii ca sistem, în care infinita varietate

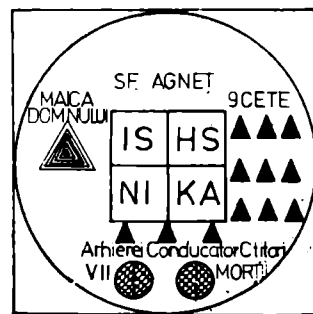


Fig. 1. — Pecete de pistornic *.

* Desene de Mihai Pop-Bratu : fotografii executate de Iuliu Pop.

¹ Totuși și aici se cunosc cîteva posibile variante -- de la cea restrînsă, în care nu sînt figurate decît inițialele lui Iisus Hristos și vocabula NIKĀ, la cea mai complexă în care apar și miile; în mod excepțional există și pistornice pe a căror pecete figurează o scenă evanghelică (de exemplu

« Crucificarea »), sau chiar imaginea bisericii căreia îi aparține piesa.

² C.G. Young, *L'Homme à la découverte de son âme*. Paris, 1978, p. 311 și urm. (despre arhetip ca imagine primordială păstrată în inconștientul colectiv).

de aspecte formale se topește într-o esență unică, potențial cognoscibilă inițiatului. Cunoașterea capătă în acest context eficiență magică prin forța pe care o imprimă actele sacre asupra celor profane. Reușita actului uman e garantată de repetarea exactă a actelor originare, memorate de povestirea mitică, urmate instantaneu de o irupere a sacrului în dimensiunile profanului.

Persistența acestui mod de gândire poate fi ușor reperată și în cultul creștin, a cărui liturghie se bazează, precum odinioară riturile « primitivilor », pe anamneza acțiunilor sacre (în cazul de față ale lui Iisus Hristos), petrecute « al originii » (nu începe oare era noastră odată cu nașterea lui Hristos care aduce cu sine o condiție nouă a omului în univers ?).

Gândirea mitică se dovedește a fi, prin persistența structurilor sale fundamentale în subtextul gândirii conștiente, o constantă a spiritului uman pe care îl plasează astfel în concordanță cu orizontul metafizic. Nu ne va mai mira deci frecvența fenomenelor de sincretism hrănite de același substrat mitic, manifest în artă, cu atât mai mult cu cât ne vom apropia de arta populară în care cenzura noului cult e mai puțin strictă. Desfășurarea istoriei și experiența acumulată pe care ea o impune nu distrug structura simbolului, ci îi adaugă noi valențe.

« Populațiile rurale ale Europei au reușit să integreze în creștinism o mare parte a moștenirii lor precreștine, de o vechime imemorială. Ar fi inexact să credem că din această cauză țăranii Europei nu ar fi creștini. Dar trebuie să recunoaștem că religiozitatea lor nu se reduce la formele istorice ale creștinismului, că ea păstrează o structură cosmică aproape în întregime absentă din experiența creștinilor citadini. Am putea vorbi despre un creștinism primordial, anistoric; creștinându-se, agricultorii europeni au integrat în noua lor credință religia cosmică pe care o conservau din preistorie »³.

Ritualul euharistic, punct fundamental al dogmei creștine, e în același timp un caz tipic de continuitate a gândirii mitice.

El se leagă de îndepărtatele mituri cosmogonice ale paleocultivatorilor în care condiția umană este o urmare a sacrificiului ritualic, primordial, al Ființei Divine ce s-a lăsat imolată pentru a da naștere lumii vegetale din propria sa substanță vitală⁴. Hărâindu-se cu tubercule, omul « mănincă » însuși corpul divin transubstanțiat, asumându-și astfel responsabilitatea omorului originar prin care a fost creată planta alimentară. La fel, canibalismul ritual se dovedește a fi nu un comportament « natural », « primitiv » (dealtfel el nu apare la nivelul cel mai arhaic al culturii), ci un « comportament cultural, fondat pe o viziune religioasă asupra vieții »⁵.

În același mod, în creștinism, divinitatea incarnată acceptă până la capăt condiția existenței obiectuale, lăsându-se sacrificată pentru ea, prin acest sacrificiu, să creeze o nouă condiție umană; apoi, ca orice divinitate « dema »⁶, ea devine hrana inițiatului⁷ care poate astfel participa la existența sacră⁸.

Consacrarea pîinii și a vinului este o acțiune rituală de rememorare a momentului imolării — preotul reface gesturile sacre ale jertfirii Mintuitorului citind în același timp din cărțile sfinte relatarea faptelor⁹. Întocmai ca în orice ritual, acțiunea sa devine eficientă pentru că repetă întocmai

³ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, 1975, p. 138.

⁴ Ad. E. Jensen, *Mythes et cultes chez les peuples primitifs*, Paris, 1954, p. 108.

⁵ E. Volhard, *Kanibalismus*, Stuttgart, 1938, apud M. Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, 1957, p. 37 și urm.

⁶ Termen folosit de populația Marind-anim din Noua Guinee, cf. Jensen, *op. cit.*

⁷ Sf. Ioan Gură de Aur, Omil. 46: « Hristos [...] nu a dat numai să-L vadă celor ce doresc, ci să-L și atingă, să-L și mănince, să-și înfigă dinții în trupul Lui și să se unească cu El, împlinind toată dorința », apud D. Stăniloae, *Teologia dogmatică ortodoxă*, vol. III, București, 1958, p. 90, nota 61; « Euharistia este o hrănire a omului din El », *ibidem*, p. 94.

⁸ Ev. Ioan, 6, 51 « Cel ce mănincă trupul Său, pe care-l va da pentru viața lumii, va fi viu în veci ».

⁹ « Toate cîte săvîrșește preotul atunci [...], alcătuiesc o istorisire, prin acte simbolice, a patimilor și a morții lui Hristos [...] Scoțînd din prescura întreagă partea pe care o

face dar, preotul înscrie în ea patima și moartea, ca pe o tăbliță [...]

Luînd prescura din care trebuie să scoală agnelul preotul zice « Întru pomenirea [...] lui Isus Hristos », după cum a poruncit El însuși la Cina cea de Taină. Apoi spunînd « Ca o oaie spre junghiere S-a dus » (Isaia, 53, 7) și înfîngînd de mai multe ori copia, preotul taie astfel pîinea și împarte cuvintele profetice potrivit fiecarei părți a lor cu fiecare tăietură, ca să arate că actul simbolic nu e decît traducerea în faptă a acelor cuvinte [...]. Așezînd agnelul pe disc preotul săvîrșește și rostește cuvintele care vestesc jertfa și moartea Domnului spunînd « Junghie-se Mielul lui Dumnezeu, Cel ce ridică păcatul Lumii » (Ioan, 1, 29). El întipărește în pîine crucea (arătînd că jertfa s-a săvîrșit pe cruce), străpunge agnelul în partea dreaptă (amîntînd împungerea sfintei coaste cu cuțitul numit sulică, sau copie) și citește cuvintele istorisirii: « Iar unul din ostași cu sulica a împuns coasta Lui » (Ioan, 19, 34) și povestînd despre singele și apa care au

gesturile și cuvintele pe care mitul (în cazul de față textul Evangheliei) le-a păstrat ca model exemplar¹⁰.

E firesc deci ca instrumentul principal folosit cu prilejul acestei consacrări — pecetarul — să întrunească în forma și motivele sale decorative principalele elemente simbolice ale ritualului.



În Maramureș, zonă intramontană relativ izolată, se păstrează interesante fenomene de sincretism pe care vom încerca să le relevăm în forma și decorul pecetarelor¹¹.

Din ritualul creștin se păstrează cu strictețe în forma pecetarului doar pecetea propriu-zisă pe care adesea țăranii nici nu știu să o citească; sensul inscripției s-a pierdut, ea fiind denumită cu un termen general « litere sfinte » sau chiar « numere sfinte », păstrind astfel doar ideea sensului lor magic.

La fel, ceea ce se păstrează ritualic în folosirea pecetarului nu ține neapărat de un canon bisericesc cit de condițiile impuse întotdeauna de gindirea mitică oricărui act care îl pune pe profan în contact cu sacrul: eurătenia trupească și sufletească (doar arareori condițiile sînt mai stricte și nu permit practicarea decît unei femei bătrîne, văduvă și cu o viață perfect cinstită, înlăturînd astfel orice păcat legat implicit de condiția femeii, în special pentru prescurile aduse la biserică pentru a fi slujite de preot).

Bătrînele sînt totuși cele care se ocupă de obicei cu prepararea prescurei și cu aplicarea pecetii pe acestea, deși nu există nici un fel de interdicție expresă în acest sens. Inițial se pare că fiecare casă avea pecetarul ei pe care îl păstra în mare cinste și îl transmitea din generație în generație. Simbolul și implicit forța pecetarului depășeau deci folosirea lui strict canonică și el putea fi considerat, într-un fel, o amuletă protectoare a casei. Cu timpul însă, și cu vicisitudinile istoriei, pecetarele s-au pierdut și numai puține case se mai mîndresc astăzi cu prezența lui.

În timpul preparării aluatului (la anumite momente — cînd coca e răsucită sau cînd e pusă în cuptor) se spun rugăciuni simple, fără legătură directă cu ritualul euharistic, cu rolul tradițional de a îndepărta duhurile rele. Apoi se fac colaci formați din șapte « pupchi » (prescure) aranjați șase în cerc și unul mai mare în mijloc. Din nou, nu cerințele cultului determină numărul prescurilor (căci e nevoie doar de cinci prescure), ci semnificația magică a cifrei șapte se impune.

Pecetarul se aplică pe toate prescurile colacului, după ce s-a făcut în prealabil deasupra fiecăreia semnul crucii, în același scop.

De dimensiuni relativ mici (în medie 9 cm, minimum 3,5 cm, maximum 16 cm) pecetarele din Maramureș sînt de cele mai multe ori cioplite în lemn de esență tare, dar pot fi lucrate și din ceramică, piatră sau în mod excepțional, din metal. Silueta lor rămîne aproape întotdeauna aceea a unei stampile solid înpostate în spațiu, cu volum puternic pe o bază pătrată, chiar în cazurile mai rare în care e prevăzută în partea superioară cu o gaură pentru atîrnat.

Puține pecetare poartă o inscripție cu data confecționării. Totuși, dintre acestea le putem semnală pe cele mai vechi — două pecetare din ceramică, datate 1769, un pecetar din lemn din 1826 și un altul din 1877.

curs din rană. țearnă vin și apă în potir, zicînd: « Și îndată a ieșit singe și apă » (Ioan. 19, 34), cf. Nicolae Cabasila, *Tîlcuirea Dumnezeiescilor Liturghii*, București, 1946 (trad. Ene Braniște), p. 34—38.

Apoi preotul scoate miride (părțicele) din prescură, cele dinți în formă triunghiulară, de mulțumire, adresate intercesorilor (Maicii Domnului, și « celor nouă cete » compuse din Sf. Ioan Botezătorul, sf. prooroci, sf. apostoli, sf. ierarhi, sf. mucenici și mucenițe, sf. cuvioși și cuvioase, sf. doctori fără de arginți, toți sfinții și sf. ierarh a cărui liturghie se celebrează), iar următoarele de cerere pentru iertarea păcatelor celor vii și celor morți (firimituri extrase din două cercuri diferite).

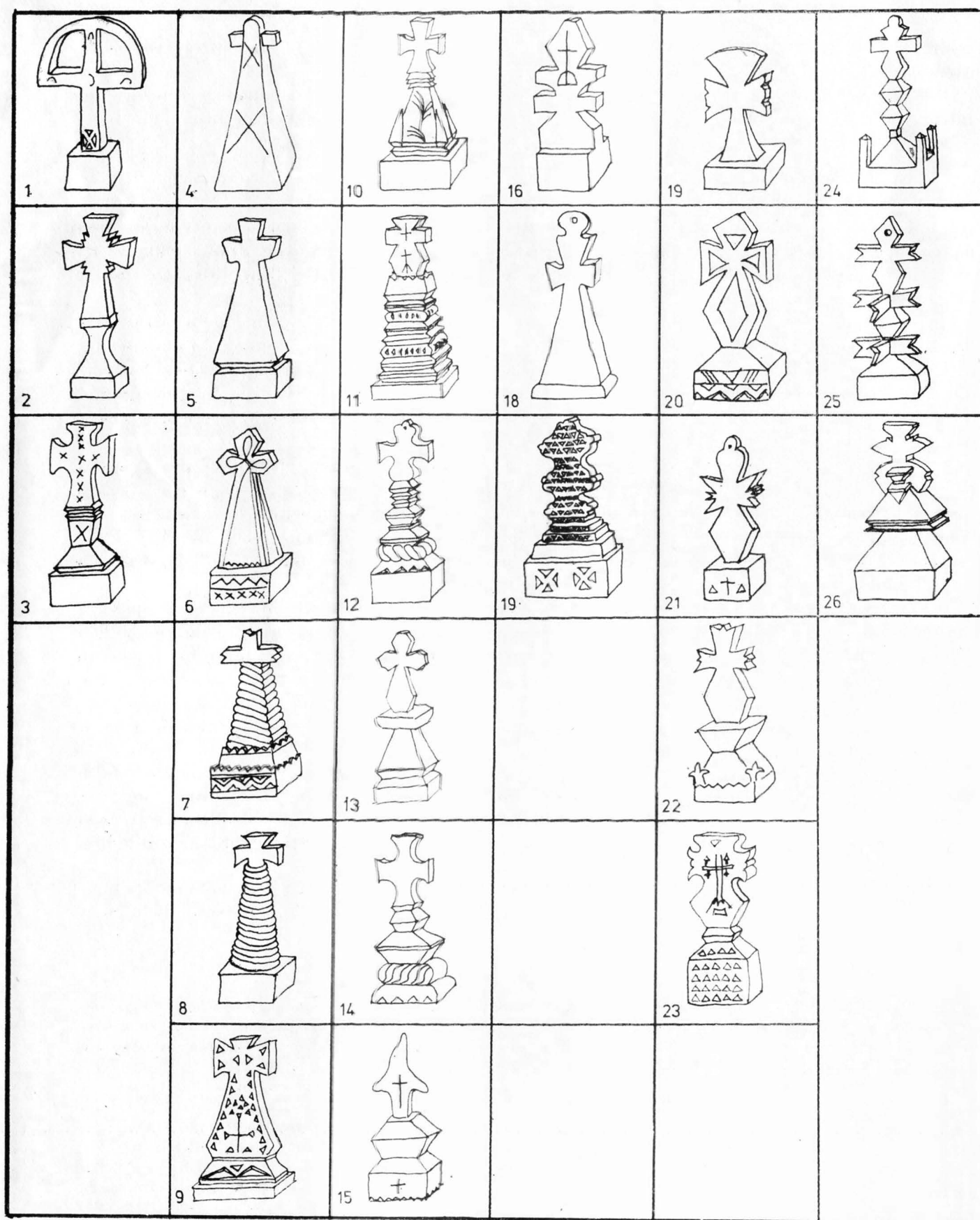
Slujba se încheie pe Sf. Masă pe care are loc transubstanțierea agnelului. Preotul istorisește Cîna cea de Taină, apoi îi imploră pe Dumnezeu « ca darurile să-l primească pe Sfîntul ul

Său Duh și să se prefacă în Sfîntul Trup și Singe ». « Prin rostirea acestor cuvinte tot miezul sf. slujbe s-a împlinit și darurile s-au sfințit și jertfa s-a săvîrșit. Mielul înjunghiat pentru lume zace pe Masă », *ibidem*, p. 70—71.

¹⁰ « Sf. apostol Pavel nu compune reguli, ci reînnoiește expunerea amănunțită a Cinei tipice — aceea a lui Iisus, pe care e de ajuns a o imita, ca totul să fie bine », II. Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, tome V, 1^{re} partie, p. 681 (subl. în text ale noastre).

¹¹ Pecetarele din Maramureș sînt reunite în principal în colecțiile dr. Pop Victor din Sighetu-Marmației și Antal Mircea din Brebi, jud. Maramureș, arh. Sculy din București și colecția Muzeului etnografic al Transilvaniei.

Ținem să mulțumim cu această ocazie tuturor colecționarilor care ne-au pus cu amabilitate piesele la dispoziție pentru studiu.



Pl. I. *Pecelare cruciforme*

1 Săliște, 2—3 Brebi, 4 Giulești, 5 Berbești, 6 Mara, 7—8 Brebi, 9 Săcel, 10 Hoteni, 11 Moisei, 12 Călinești, 13 Leordina, 14 Hărniciești, 15 Ieud, 16 Brebi, 17 Hoteni, 18 Sighet, 19 Șieu, 20 Brebi, 21 Rozavlea, 22 Ieud, 23 Săcel, 24 Moisei, 25 Cuhea, 26 Șieu.



Fig. 2. — Pecetar din Săcel.



Fig. 3. — Pecetar din Moisei.

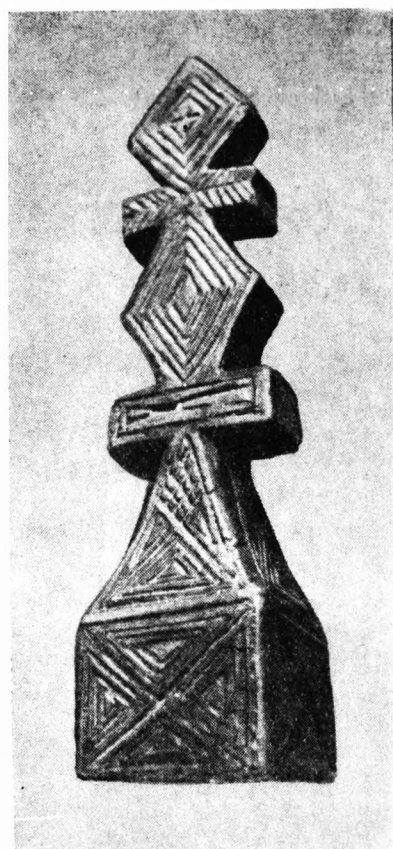


Fig. 4. — Pecetar din Săcel.

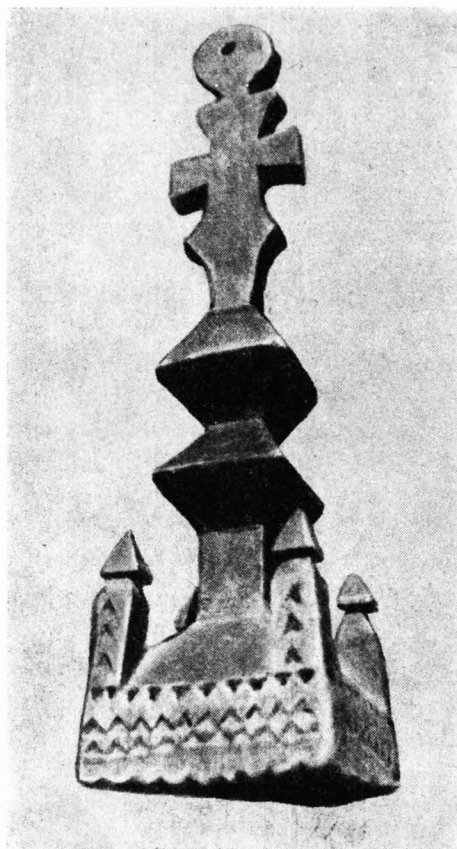


Fig. 5. — Pecetar din Moisei.

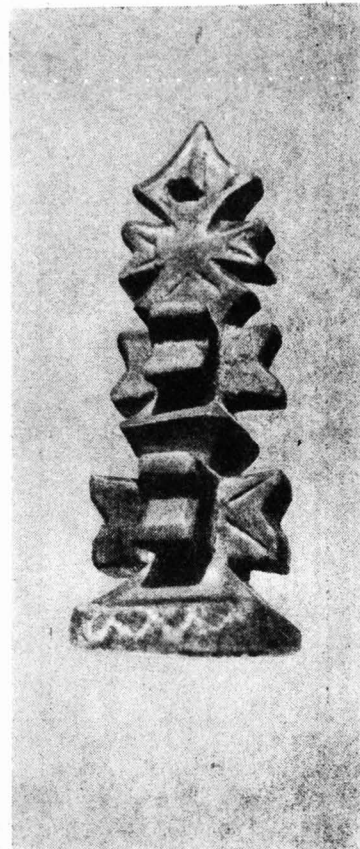
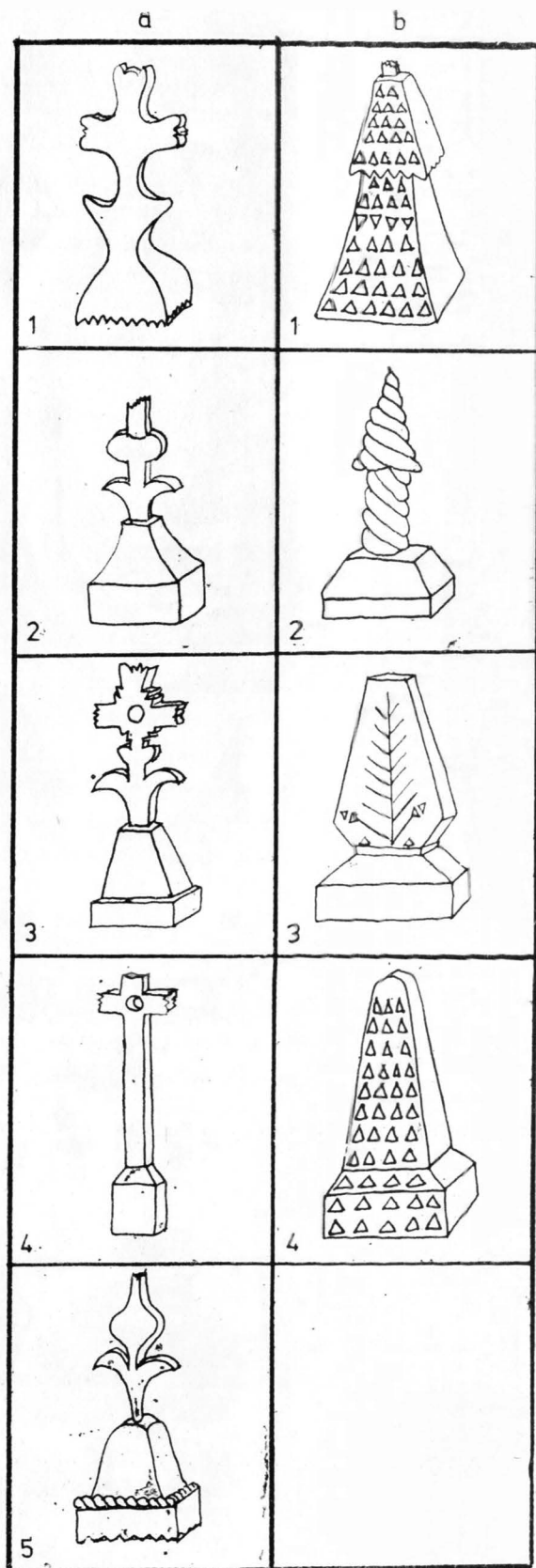


Fig. 6. — Pecetar din Cuhea.



Pl. II. Pecetare tip Arbore

a crucea-arbore 1 Ieud, 2—3 Brebi, 4 Moisei, 5 Brebi ;
b arbore(brad) 1 Petrova, 2 Brebi, 3 Săcel, 4 zona
Baia Mare.

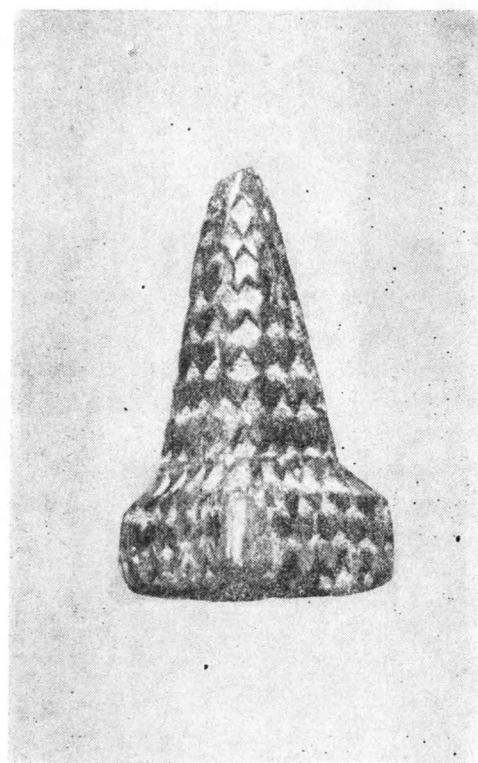


Fig. 7. — Pecetar din zona Baia Mare.

Tipul cel mai frecvent, cel care prezintă și cele mai numeroase variante stilistice, este cel *cruciform*. Crucea poate fi înglobată soclului, făcând corp comun cu acesta, sau poate fi independentă și armonios înălțată pe el; la rîndul lor, brațele crucii pot fi foarte simple, sau complicat decorate.

Modul de tratare relevă însă întotdeauna concepția sculpturală în care sînt lucrate aceste mici obiecte care par monumentale. Majoritatea sînt ridicate pe o bază înaltă, piramidală, care pune în evidență silueta zveltă, elansată, echilibrat plasată în spațiu și sugerînd, nu întimplător, silueta bisericilor maramureșene.

Postamentul poate fi lucrat în registre mărunte, diferențiate volumetric, dar inscriptibile forme generale piramidale care le unifică și le conferă forța expresivă. Alături, din însuși trupul elansat al postamentului se ridică brațele crucii, de o simplitate monumentală. Unui soclu decorat minuțios îi corespunde de obicei o formă mai complicată a brațelor crucii, cu contururi arcuite, rotunjite, fragmentate, iar unui soclu masiv îi corespunde o cruce simplă, ale cărei contururi își găsesc un perfect rapel în forma soclului.

O variantă a tipului cruciform o reprezintă *crucea-arbore* în care forma crucii este mai mult sau mai puțin evidentă. Pecetarele

de acest gen sugerează silueta unui arbore cu tulpină înaltă, cu frunze și floare cruciformă în vîrf.

Forma astfel creată este o combinație sincretică între crucea creștină și *Arborele Vieții*. Iată un prim caz în care forma arhetipală (*Arborele Vieții*), derivată din gîndirea mitică, răzbește în cea mai clasică imagine a noului cult (crucea), al cărui sens îl întărește, contribuind la integrarea sa în ciclul cosmic. Simbol al vieții și fertilității inepuizabile (legat indisolubil de simbolismul apei), dar și al regenerării ciclice și, prin extensie, al învierii, deci al imortalității¹², *Arborele* garantează astfel prin empatie eficacitatea simbolului creștin căruia îi conferă atributele sale, tot așa cum virtuțile sale magice se transmit atît plantelor miraculoase cît și « adevăratului lemn al Crucii », făcută din *Arborele Paradisiac*¹³.

Înrudite prin substratul lor mitic cu tipul « cruce-arbore », pecetarele în formă de *brad* reprezintă o altă ipostază a arborelui cosmologic.

Conice și decorate de cele mai multe ori cu mici triunghiuri incizate, pecetarele acestui tip sugerează atît forma bradului cît și a fructelor sale acoperite de solzi.

Prin atributele sale concret-formale (verticalitatea, perenitatea frunzelor sale verzi) bradul, considerat « arbore sacru », devine un simbol al arborelui-Axis Mundi dar și al *Arborelui Vieții*.

Locul important pe care îl ocupă bradul în obiceiurile noastre populare¹⁴, ca și frecvența lui ca motiv decorativ pe teritoriul carpato-dunărean, din neolitic, în epoca bronzului și apoi la daci, pînă la a fi regăsit în epoca feudală și a deveni una dintre temele favorite ale artei populare românești, revelă posibilitatea ca bradul să fi stat la noi « în centrul cultului arborilor » și poate explica atît vechimea cît și marele număr al reprezentărilor sale plastice¹⁵.

Validitatea pecetarului în formă de brad e garantată atît de atributele *Arborelui Vieții* cît și de imunitatea spațiului sacru al cărui centru îl constituie ca *Arbore-Axă a Lumii*¹⁶.

În același sens pecetarele capătă formă de *coloană*, *stîlp*, sau *obelisc* ca succedanee ale *Axei Lumii* care asigură comunicarea directă cu Cerul. Plasarea unui *însemn solar* în vîrfurile coloanei (sub forma unei rozete sau a unui disc crucifer) marchează apariția unui fenomen de sincretism între cultul solar și cel creștin (și nu există oare o similitudine între destinul lui Hristos și cel al unui erou solar, care, ca divinitate chtonică, cu rol psihopomp, îl conduce pe inițiat prin tenebrele morții pentru a răsări-reînvia, odată cu el?)¹⁷.

O categorie aparte este constituită din pecetarele de tip *antropomorf*. Dintre acestea, unele reprezintă stilizat o *siluetă de crucificat*. Felul în care este realizată e specific modului în care arta maramureșeană tratează motivele antropomorfe, supunându-le unei scheme geometrizzante. Procedul tinde către abstractizarea formei, în care rămîn totuși recongnoscibile elementele esențiale pentru identificarea personajului: volumele diferențiate ale capului, brațelor întinse orizontal și picioarelor formînd în același timp o siluetă de răstignit și, implicit, una de cruce.

Reprezentarea corpului lui Hristos în momentul sacrificiului se leagă strîns de promisiunea euharistiei.

¹² Vezi la M. Ellade, *Traité d'histoire des religions*, Paris 1977, p. 230—231.

¹³ Virtuțile magice ale plantelor miraculoase (care au capacitatea de a vindeca, de a învia sau de a aduce noroc în dragoste — fertilitate) derivă fie din atributele *Arborelui Vieții*, fie din motivul mitic al nașterii unor plante grație sacrificiului ritualic al unui erou primordial. Astfel, în legendele creștine apocrife, forța « adevăratului lemn al Crucii » de a învia morții constă în originea sa paradisiacă, el fiind menit să devină « lemnul mîntuirii, chiar de la obîrșia păcatului primitiv » (N. Cartoian, *Cărțile populare în literatura românească*, vol. I, București, 1974, p. 156); calitățile plantelor miraculoase au în schimb ca sursă « nașterea » lor din singele vărsat de Mîntuitor pe Golgota — v. V. Candrea, *Ierba fiarelor*, București, 1928; M. Ellade, *Ierburile de sub Cruce*, în *Revista*

Fundațiilor Regale, nov. 1939; N. Cartoian, *Cărțile populare...*, vol. II, p. 114—115 (despre originea vitei de vie); v. de asemenea, la M. Ellade, *Traité d'histoire des religions*, capitolul « *Arborele și Crucea* », p. 249—251 (cu bibliografia problemei, p. 278).

¹⁴ Vezi P. H. Stahl, *La Dendrolâtrie dans le folklore et l'art rustique, du XIX^e siècle en Roumanie*, în *Archivio Internazionale di Etnografia e Preistoria*, vol. II, Torino, 1959, p. 43—69.

¹⁵ P. Petrescu, *Motive decorative celebre*, București, 1971, p. 47 (bradul ca « tipar traco-getic » al *Arborelui Vieții*).

¹⁶ v. la M. Ellade, *Traité...*, p. 255 (arborele-Axis Mundi).

¹⁷ *Ibidem*, p. 124 și 135 (soarele și cultele solare); cu bibliografia asupra valorificărilor teologice creștine ale simbolismului solar, p. 138.

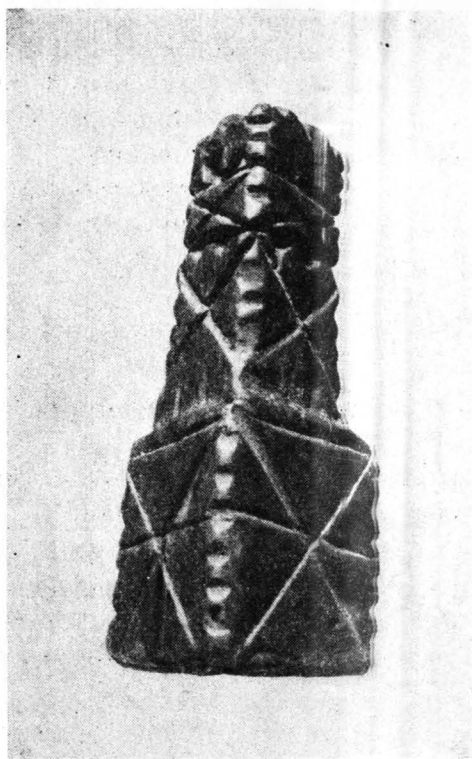


Fig. 8. — Pecetar din Berbești.

Am putea oare risca să recunoaștem aceeași semnificație în pecetarele a căror formă păstrează amintirea unui *tors uman*, mai mult sau mai puțin geometrizat, înrudit formal cu statuetele neolitice similare, legate de cultul fecundității și fertilității?

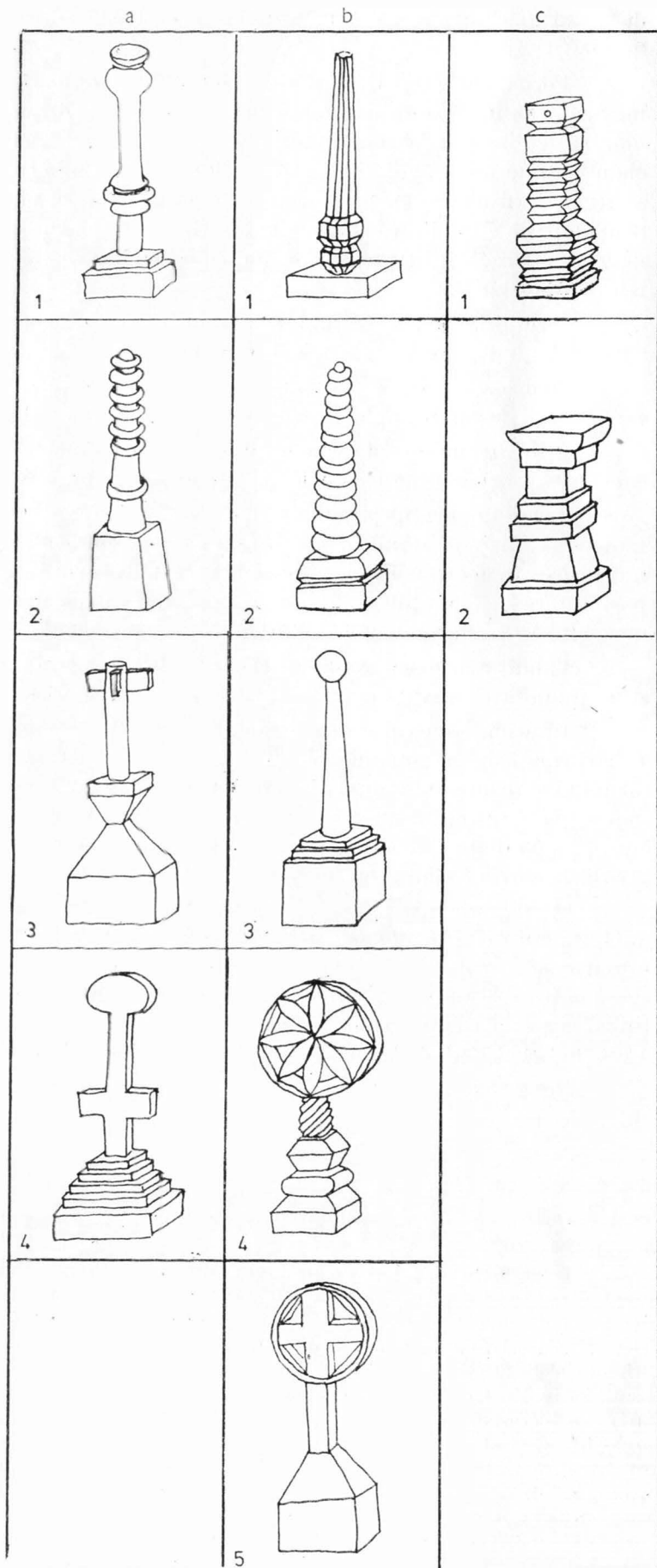
În sfârșit, o ultimă categorie o constituie pecetarele de formă strict *funcțională*, mult mai puțin numeroase, asemănătoare unor miei ștampile cu picior de susținere, lucrate nu numai din lemn, ci și din piatră sau ceramică.



La rîndul său, *decorul* completează simbolic semnificația pecetarului. El e realizat prin cioplirea și incizia lemnului, ceea ce duce la formule de un geometrism destul de strict, impus de tehnica de lucru și potrivit de altfel cu viziunea ornamentală a artei maramureșene.

Pl. III. Pecetare tip *Axis Mundi*

a *coloană* 1 Ieud. 2 Oncești. 3 Hărnicești. 4 Călinești; b *obelisc* 1 Moisei. 2 Săcel. 3 Hoteni. 4 Cuhea, 5 Brebi; c *stilp* 1 Berbești. 2 Șurdești (piatră).



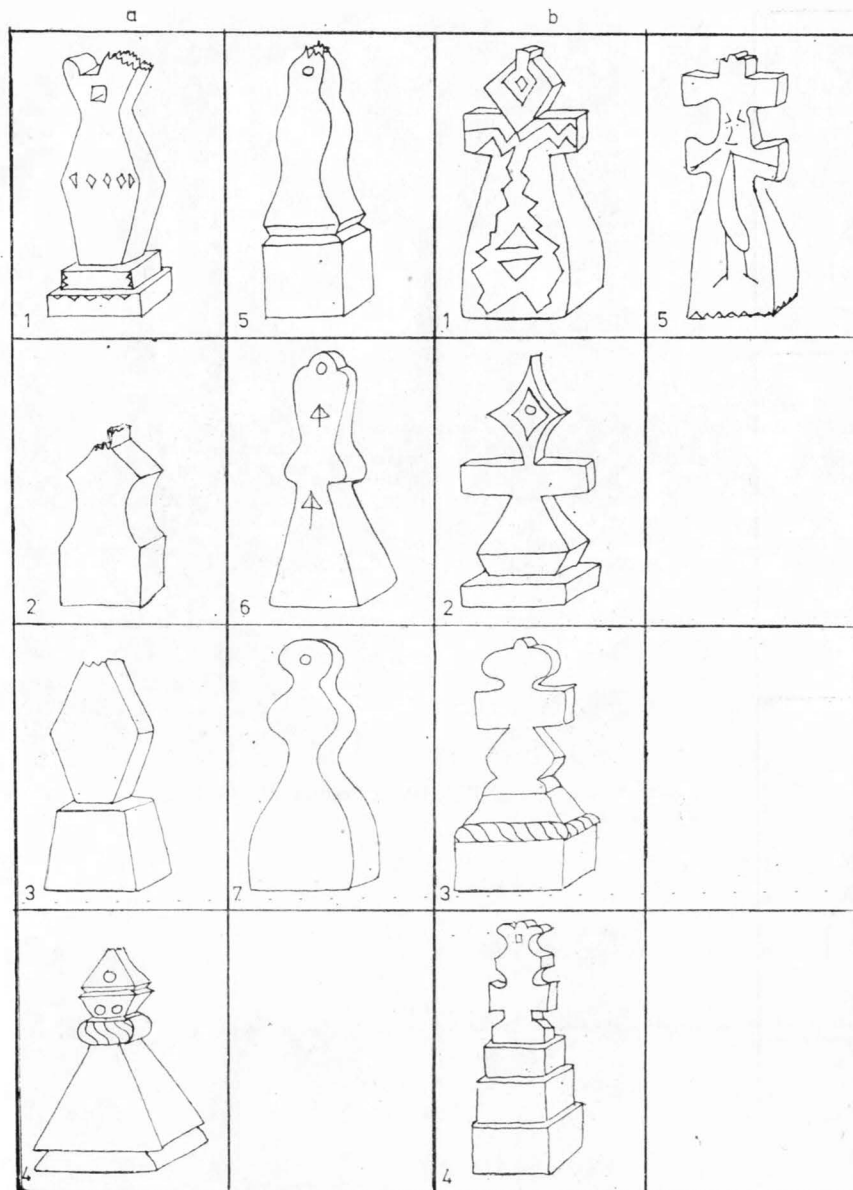


Fig. 9. — Pecetar din Nănești.

Pl. IV. *Pecetare antropomorfe*

a tors uman 1 Nănești, 2 Oncești, 3 Brebi, 4 Leordina, 5—6 Săcel, 7 Glod;
b siluetă de crucificat 1 Săcel, 2 Hărnițești, 3—4 Brebi, 5 Moisei.

Deși posibilitățile de interpretare stilistică depind de un mijloc de exprimare atât de sumar cum e incizia, intenția artistică e evidentă. Motivele sînt întotdeauna echilibrat dozate pe suprafața obiectului, alternînd în registre de plin și gol, supunîndu-se formeii lui generale. Dacă această formă e complicată, decorul se reduce la minimum, ocupînd numai acele suprafețe a căror simplă desfășurare ar putea să pară monotonă. Dacă, în schimb, un obiect are o siluetă simplă, monolitică, decorul său e bogat și variat.

Se urmărește, așadar, întotdeauna, să se obțină un efect estetic prin coroborarea formeii monumentale cu decorul subordonat ei. Se acordă o atenție deosebită fie volumului (compus dintr-o suită de moduli sau conceput ca o formă sculpturală spațială), fie siluetei obiectului.

Niciodată de o perfecțiune rece, liniile incizate, sau motivele excizate nu se repetă identic. Soluțiile variază atât în forma, cît și în decorul pieselor, așa încît nu întîlnim decît foarte rar (și atunci din motive iconografice speciale) două pecetare la fel.

Figurile geometrice simbolice care ar fi trebuit să apară pe pecete migrează parțial și imperfect în partea ei superioară, pierzîndu-și astfel semnificația originară și avînd încă o dată prilejul să se contamineze de înțelesuri mai vechi.

Faptul că *triunghiul* predomină în decorul geometric al pecetarelor poate avea o vagă justificare canonică în forma consacrat triunghiulară pe care o au miridele extrase din prescură, dar

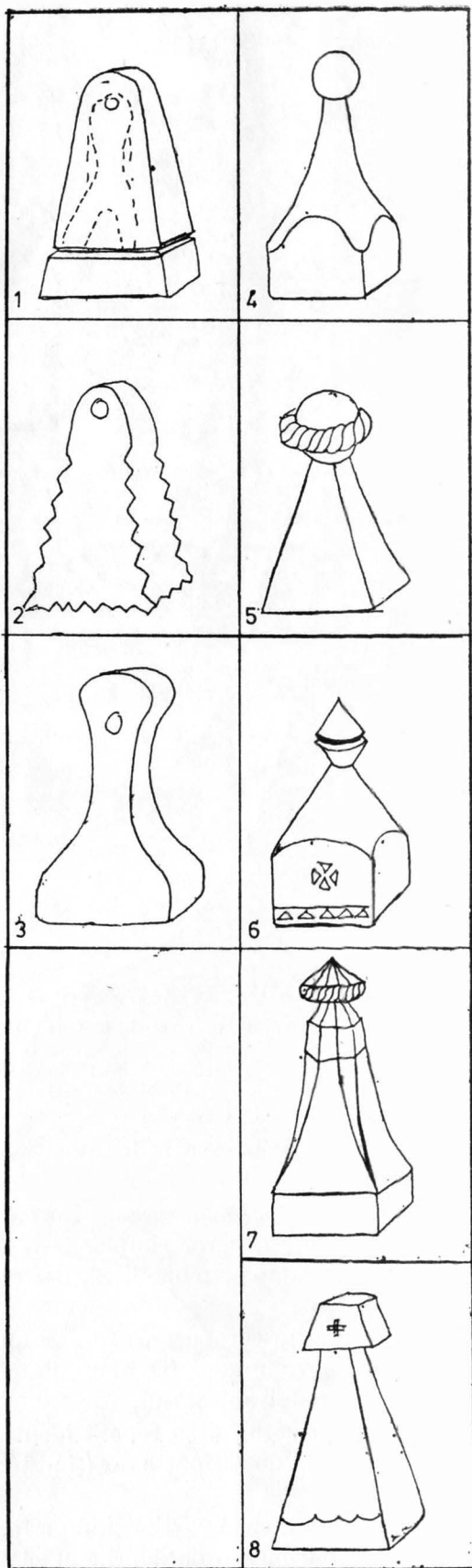


Fig. 10. — Pecetar din Botiza.



Fig. 11. — Pecetar din Botiza.

Pl. V. Pecelare de formă strict funcțională
1 Botiza (piatră), 2–3 Brebi (ceramică), 4 Brebi
(lemn), 5–6 Bocicoel, 7 Budești, 8 Brebi.

de cele mai multe ori rolul lor este strict ornamental. Dispunerea lor pe obiect ține seama de obicei doar de legi decorative, față de care poate interveni doar preferința pentru grupaje de numere cu atracție magică, cum sînt 3 sau 7.

Uneori, însă, triunghiul poate căpăta o semnificație specială prin locul pe care îl ocupă în iconografia pecetarului.

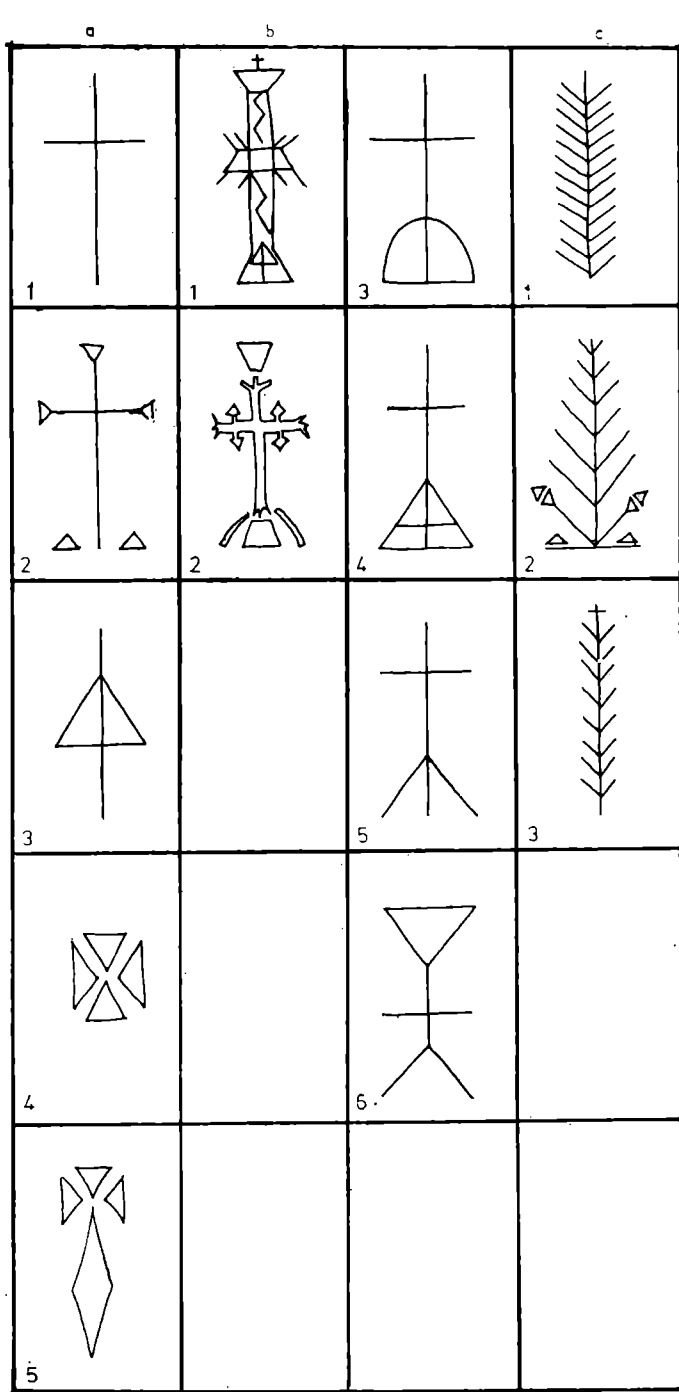
Plasat pe postamentul deasupra căruia se ridică o cruce, el poate ilustra simbolic o veche legendă apocrifă care amintește că la baza crucii pe care a fost răstignit Hristos se afla capul lui Adam¹⁸, din care ar fi crescut însuși lemnul Crucii, sau deasupra căruia s-ar fi înălțat colina Golgothei. Interpretarea pare cu atît mai plauzibilă, cu cît pe un pecetar din Ieud apare la baza crucii, în locul triunghiului, o reprezentare stilizată a unui cap sub forma unui cerc cu ochi.

Două triunghiuri așezate de o parte și de alta a « Răstignirii » pot simboliza silue-tele Mariei și a apostolului Ioan care figurează de obicei aici (așa cum apar de altfel pe un pecetar « de Paște » din Ieud, în care Iisus crucificat e asistat de Maria și de Ioan).

Dincolo de aceste posibile interpretări, frecvența motivului ar putea fi pusă în legătură cu predilecția — întîmplătoare sau semnificativă? — pe care arta populară, și nu mai puțin cea maramureșeană, o manifestă față de el?

Cercul apare mult mai rar, întotdeauna singur, făcînd pandant triunghiului de la baza « Răstignirii ». În indicațiile canonice apar două cercuri din care se extrag miride — unul pentru vii, celălalt pentru morți. Dacă acceptăm că triunghiul de la baza crucii simbolizează capul lui Adam și că deci el ar putea fi identificat în același timp cu « cercul strămoșilor », al celor morți, urmează că pandantul său, plasat pe cealaltă latură a postamentului, reprezintă cercul celor vii.

La rîndul ei, *torsada*, relativ rară în decorul pecetarelor, înconjură ritualic piciorul



Pl. VI. Motive decorative

a cruce 1 Moisei, Brebi, Ieud, Săliște etc., 2 Săcel, Rozavlea, 3 Săcel, 4 Brebi, Bocicoel, Sighet, 5 Brebi; b cruce-arbore 1 Brebi, 2 Săcel, 3 1 Brebi, 5 Moisei, 6 Hărniciești; c arbore (brad) 1-2 Săcel, 3 Ieud.

¹⁸ Povestea capului lui Adam, se găsește în legenda lemnului crucii, foarte dezvoltată în literatura slavă și română: de asemenea într-un manuscris românesc de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea (nr. 4700 — Bibl. Acad. Rom.) cuprinzînd « Sentița lui Pilat », monahul Epifanie notează: « Dedesubt la Golgotha este bis-rica mică a lui Adam și întru dînsa era căpălina lui supt dărămătura Gogothiei, deci dintru aceasta

s-a numit locul căpăținei ». Această notă « luminează unul din motivele cele mai răspîndite din iconografia noastră religioasă: capul lui Adam zugrăvit aproape totdeauna sub crucea pe care a fost răstignit mîntuitorul, pentru ca singele Domnului, revărsîndu-se peste capul primului om, să-l ispășească de păcatul primitiv », N. Cartoian, *Cărțile populare...*, vol. I, p. 156 și 162 și vol. II, p. 110.

peceții pe care o consacră, așa cum o frînghie consacra odinioară, prin izolare, locul sacru de cel profan. Și nu întîlnim oare, cu aceeași semnificație, brîul în torsadă, care înceinge corpul sacru al bisericii ca și poarta ei de intrare, frecvent în Maramureș?

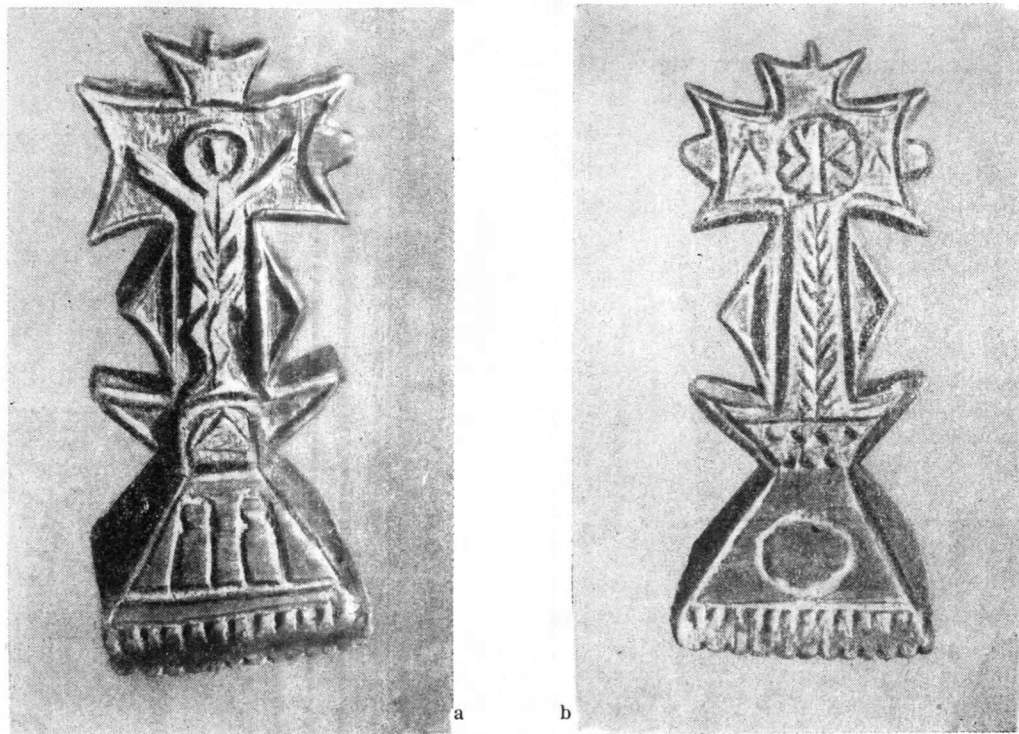


Fig. 12. a, b. — Pecetar din Ieud (fața a și b)

În mod firesc întîlnim în decorul pecetarelor *crucea*, simbol creștin consacrat. Dar, uneori, în forma crucii se citește clar silueta *Arborelui Vieții* cu rădăcină bifurcată¹⁹, tulpină, și ramuri cu frunze și fructe, așa cum apare în schema iconografică a «tiparului plastic iranian»²⁰; alteori simbolul creștin transpare în «tiparul traco-getic» sub forma unui *brad*, încununat de o cruce. Și în aceste cazuri de sincretism simbolul mitic este cel care garantează eficiența magică a însemnului creștin.

Bradul însuși apare și singur în decorul pecetarelor în variante care capătă diferite implicații simbolice. El poate figura doar ca Axis Mundi dar poate deveni și un tipic *Arbore al Vieții*, după cum este indicată doar direcția sa verticală, sau întreg ansamblul cu rădăcini, coroană, fructe și paznici (înfățișați firește într-o formulă extrem de stilizată, în care «paznicii demonici» apar sub forma abstractă a două triunghiuri așezate la baza arborelui, precum animalele afrontate din iconografia clasică a temei).

Ca în numeroase alte cazuri în care este folosit ca motiv decorativ, bradul consacră obiectul pe care este plasat, integrîndu-l ordinii cosmice și asigurîndu-i astfel eficiența; așezat pe poartă, la intrarea în curte, sau pe frontonul casei, el asigură structurarea microcosmului căminului după legile macrocosmului, sincronizînd actele umane cu cele cosmice; pe lăzile de zestre, el consacră un «început» prin asimilarea lui cu timpurile primordiale ale Creării Lumii. Forța care rezultă din această întoarcere «ab origine» în timpul sacru se revarsă asupra actelor profane la fiecare «început», cu ocazia fiecărui rit de trecere care folosește într-un fel sau altul simbolismul bradului,

¹⁹ Figurarea rădăcinii bifurcate, sau a unei deschideri la

baza crucii-arbore reprezintă «poarta prin care trec morții în cealaltă lume», K. Spiess, *Neue Marksteine*, Viena, 1955,

p. 48—49, apud P. Petrescu, *Motive decorative...*, p. 46, nota 156—157.

²⁰ Conform tipologiei stabilite de P. Petrescu, *Motive decorative...*, p. 61—64, apud K. Spiess, *Neue Marksteine*,

la nuntă, la înmormintare, la botez sau la casă nouă.

În aceeași ordine de idei, bradul consacrat ritualul de transsubstanțiere a pîinii în corpul divin. La fel, aplicat ouălor de Paști, el îmbracă, prin forța semnificației sale, ideea creștină a noii ordini și promisiunea învierii.

Simbolul solar apare ceva mai rar, sub forma unei rozete sau a unei roți. Deosebit de interesant este motivul «*florii soarelui*»²¹ care pare a fi ea însăși crucificată, ca și Iisus figurat pe cealaltă față a pecetarelor din Ieud. Asimilarea lui Hristos cu un erou solar pare din nou să se impună în acest caz.

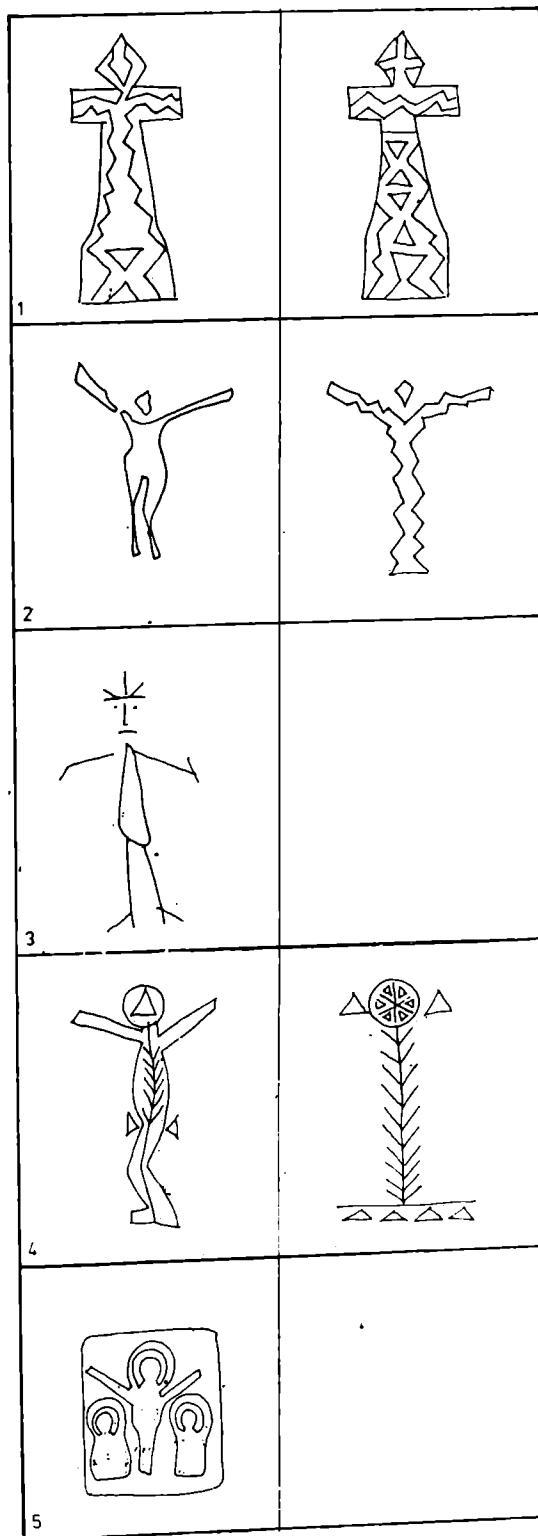
Dealtfel, imaginea propriu-zisă a «*Răs-tignirii*» lui Iisus nu e foarte frecventă și ea apare întotdeauna în formule foarte stilizate în care silueta lui Hristos este fie geometrizarată, fie sugerată doar prin câteva linii esențiale.

Din această categorie se individualizează pecetarele din Ieud care prezintă, într-o surprinzătoare unitate iconografică (cu atât mai remarcabilă cu cât una dintre caracteristicile pecetarelor maramureșene este marea lor diversitate în cadrul căreia foarte rar se întâlnesc două exemplare identice) o imagine a unui «*Isus-spice de grâu*» în al cărui corp crucificat se distinge clar conturul plantei cu sens euharistic. Simbolul devine astfel explicit: planta crește din însuși trupul lui Iisus, așa cum din prescura făcută din grâu va fi detașat «*agnețul*» delimitat de pecetar, care se va transforma în trupul lui Hristos. Procesul transsubstanțierii euharistice devine astfel evident într-o reprezentare plastică aproape literală, extrem de sugestivă.



Numeroase motive simbolice arhaice s-au păstrat în tradițiile populare, integrate în noi sisteme religioase. Încercînd să surprindem în forma și decorul pecetarelor din Maramureș apariția unor asemenea motive am căutat să relevăm semnificația profundă a formulelor arhetipale derivate din gîndirea mitică care se impun cultului creștin și care îi conferă acestuia un plus de validitate prin continuitatea cu credințele arhaice.

²¹ Motivul e compus el însuși din alăturarea a două simboluri: o tulpină în formă de brăduț și o floare în formă de disc solar.



Pl. VII. Motive decorative

Crucificarea 1 Săcel (fața a și b), 2 Săliște (fața a și b), 3 Moisei, 4 Ieud (fața a și b), 5 Ieud (pecete).

LES SCEAUX POUR LE PAIN AZYME AU MARAMUREȘ —UN PHÉNOMÈNE DE SYNCRÉTISME

RÉSUMÉ

L'étude tente de relever, dans la forme et le décor des sceaux pour le pain azyme de Maramureș, des thèmes archaïques conservés dans des formules conformes aux archétypes de la pensée mythique qui s'imposent et se continuent dans le culte chrétien.

Exécutés pour la plupart en bois d'essences dures ou, plus rarement, en céramique, pierre, voire même métal, ces sceaux de Maramureș ont la forme de petits objets sculptés en une vision monumentale.

Leur typologie inclut des types cruciformes (avec la variante croix-arbre, combinaison synchrétique de la croix et de l'Arbre de Vie), des types d'arbre (sapin), des types d'Axis Mundi (sous forme de colonne, pilier, obélisque), des types anthropomorphes (torse humain ou silhouette du crucifié).

Le décor complète la signification des sceaux. Les motifs sont réalisés, en principal, par l'incision et l'excision du bois. Les motifs géométriques (triangle, cercle, torsade) apparaissent le plus souvent avec un rôle décoratif et, parfois, symbolique (par exemple, le triangle ou le cercle de la base de la croix, qui semblent représenter « la tête d'Adam » ou les deux triangles placés d'un côté et de l'autre de la « Crucifixion » et évoquant les silhouettes de la Vierge et de Saint Jean qui y sont emplantés d'habitude). Parmi les motifs symboliques on remarque l'Arbre de Vie (sous la forme du « modèle plastique iranien » ou du sapin en tant que « modèle thraco-gétique »); le symbole solaire apparaît moins souvent (sous forme de rosette ou de roue crucifère), associé à un succédané de l'Axe du Monde; peu fréquentes sont aussi les représentations stylisées de la Crucifixion.

Le décor des sceaux de Ieud se singularise par une iconographie particulièrement intéressante: sur l'une des faces figure un « Jésus-épi de blé » (dans le corps crucifié duquel se lit clairement le contour de la plante à signification eucharistique) tandis que sur l'autre est représenté un tournesol ayant l'air d'être crucifié lui-même; le processus de la transubstantiation eucharistique devient de la sorte visible dans une représentation plastique quasi littérale, extrêmement suggestive.

CÎTEVA DATE NOI DESPRE MEȘTERII BISERICILOR DE LEMN DIN MARAMUREȘ, SECOLUL AL XVIII-LEA (ȚARA LĂPUȘULUI)

de ECATERINA CINCHEZA-BUCULEI

V eacul al XVIII-lea a stat de la început sub semnul unor importante evenimente ce aveau să marcheze evoluția istorică și culturală a Maramureșului și anume : instaurarea regimului austriac în Transilvania Prin pacea de la Satu Mare (1711), reluarea acțiunii pentru întărirea unirii românilor cu biserica romano-catolică, intensificarea luptei pentru părăsirea unirii și ultima invazie a tătarilor (1717). Condiții istorice similare au dus la crearea unui fenomen cultural comun atât la nord cit și la sud de munții Gutii, între diferitele zone distincte ale regiunii existind dintotdeauna căi de acces și strinse legături.

După 1717, în ciuda presiunilor religioase exercitate asupra românilor ortodocși din aceste locuri, începe o perioadă de intense lucrări de reconstrucție a bisericilor arse de tătari. Meșterii — constructori sau zugravi — și-au lăsat adesea numele în inscripții ce au dispărut în mare parte, fie din cauza refacerilor succesive pe care multe dintre biserici le-au avut de suferit, fie din cauza lăsării lor în paragină.

Cercetările efectuate pe teren în vara anilor 1978—1979 ne-au permis adunarea unui bogat material documentar dar ne-au atras atenția și asupra deteriorării treptate a unor lăcașuri de lemn. Monumentele, icoanele, textele scrise pe marginile cărților bisericești constituie un fond de documente concrete ce ilustrează mentalitatea, modul de viață și efortul unei colectivități de a-și păstra obiceiurile strămoșești, religia și prin ea naționalitatea. De aceea considerăm că fiecare încercare de a descifra o inscripție sau de a înțelege o pictură are meritul de a contribui la îmbogățirea și păstrarea unui valoros material de studiu supus, în permanență, degradării¹.



Considerată, în general, ca aparținând secolului al XVIII-lea, biserica Sf. Arhangheli Mihail și Gavril din Șurdești (fig. 1) apare în *Șematismul veneratului cler al Diocezei greco-catolice române din Gherla pe anul 1914* datată în anul 1783², iar în publicații ulterioare în 1782³, 1738⁴ sau 1767⁵, singurul autor care atrage atenția asupra inscripției ce cuprinde anul și numele meșterului fiind V. Antonescu.

Aflată deasupra ușii de intrare în pronaos, inscripția (fig. 2) a fost acoperită de pridvorul cu două nivele adăugat ulterior și nu mai poate fi citită decât urcând în partea lui superioară. Încadrat într-un chenar simplu dar special cioplit pentru a o pune în valoare, ea precizează că :

¹ Semnalăm două monumente lăsate în paragină și aflate într-o stare de conservare foarte proastă : biserica Sf. Arhangheli din Cupșeni și biserica de lemn din Bicz.

² *Șematismul veneratului cler al Diocezei greco-catolice române din Gherla pe anul 1914*, Gherla, 1914, p. 244.

³ At. Popa, *Caracteristicile stilistice ale bisericilor de lemn din Transilvania*, în *Acta Musei Napocensis*, X, Cluj, 1973.

p. 703.

⁴ A. Toth, *Contribuții la tipologia arhitecturii de lemn în regiunea Maramureș*, în *Monumente istorice studii și lucrări de restaurare*, București, 1967, 2, p. 178, 180.

⁵ V. Antonescu, *Restaurarea citorva biserici de lemn din Maramureș*, în *Monumente istorice studii și lucrări de restaurare*, București, 1967, 2, p. 137—143.

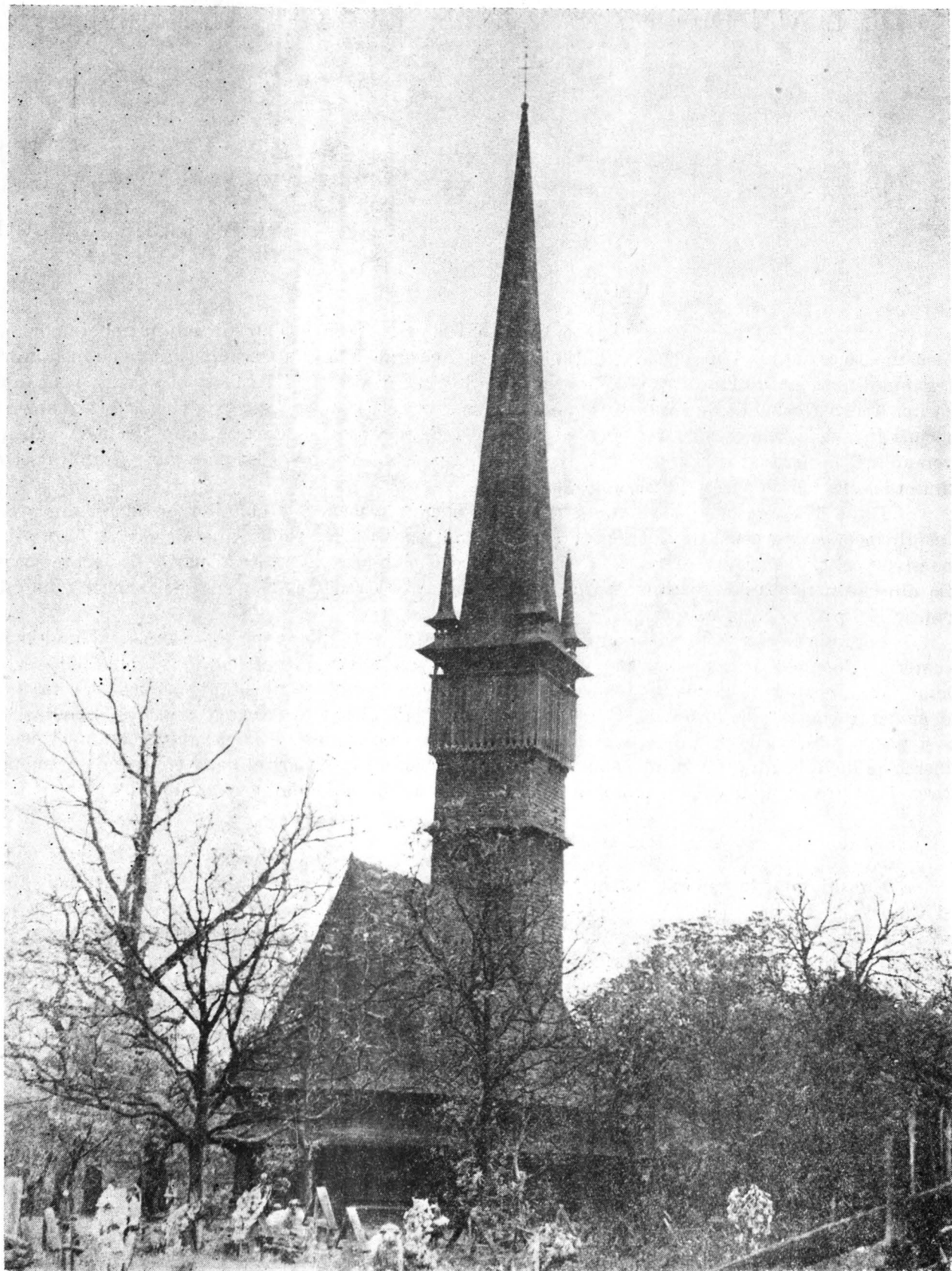


Fig. 1. — Biserica Sf. Arhangheli din Șurdești (foto Ecaterina Cincheza-Buculei).

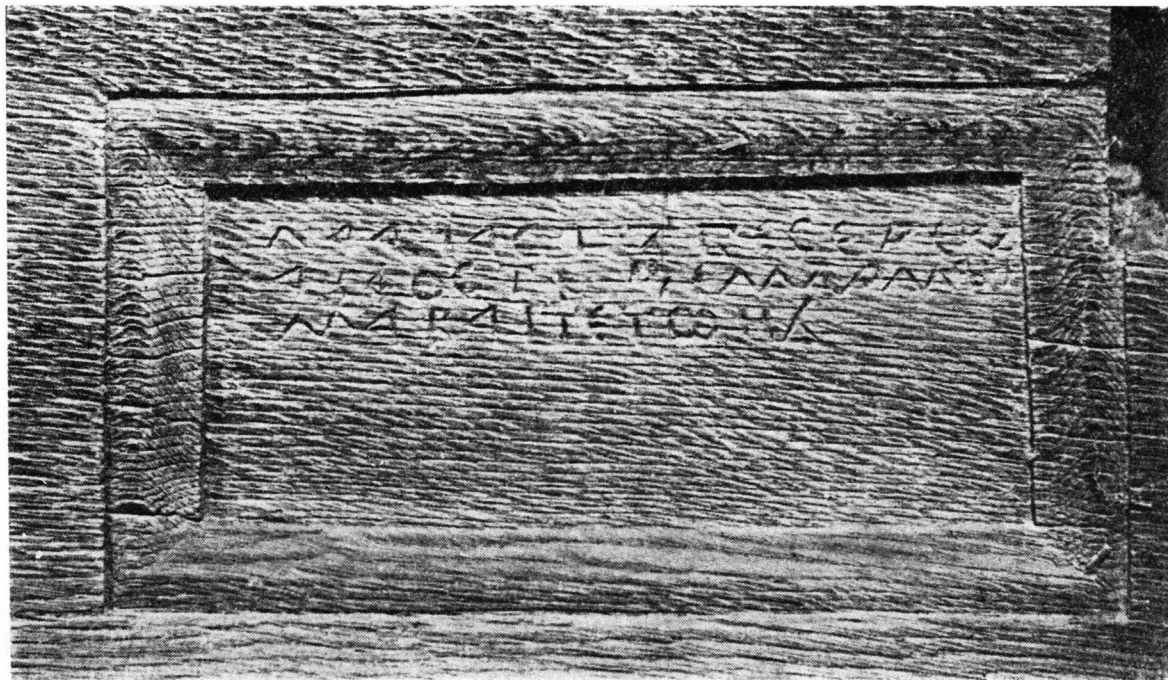


Fig. 2. — Biserica Sf. Arhangheli din Șurdești. Inscripția. (foto E.C.-B.).

«*На ачастъ всерекъ аѢ фостъ цемърман макаріе ѿвнъ*», țemărman însemnând în limbajul local — meșter

constructor. Anul este mai greu lizibil : *1788*, dar primele două slove-cifre nu pot fi decît *Ψ*; slova ce desemnează zecile nu există astfel în alfabetul chirilic însă ea pare a fi *Ѣ*, singura care din cauza formei mai greu de redat a suferit diferite transformări de la meșter la meșter, în funcție de abilitatea fiecăruia, iar semnul unităților nu este decît o stilizare a slovei-cifre *Ѣ*, deci : 1766⁶.

Bun cunoscător al meșteșugului său, Macarie Ion a realizat la Șurdești un monument echilibrat și sobru. Așa cum remarcă V. Antonescu, această biserică și cea din Plopiș (fig. 3), construită în imediata vecinătate, «*vădesc unitate de forme*»⁷. Asemănarea dintre cele două edificii, deși nu merge pînă în detalii, face posibilă presupunerea participării aceluiași maestru la ridicarea lor.



Zugravul Ștefan este autorul ansamblurilor pictate în bisericile amintite mai sus. La Șurdești el și-a lăsat numele în absida altarului, deasupra ușilor împărătești : «*acest sft. altar s-au zugrea[vit] în zilea(le) împăratu[lu]i Iosif anul Domnului 1783. Zugrav Ștefan*», iar la Plopiș pe icoana de pistol : «*această iconă sf(in)tă au plătit Cotoz Ilie și cu soța sa Mărie din Șurdești se le fie pomenire vecinică anul D(o)mn(ului) 1811 Ștefan zugra[v]*»⁸ (fig. 4).

Deși cele două ansambluri trădează mîna unui pictor mai puțin înzestrat, identificarea lui cu persoana copistului Ștefan Fișeșteanu îl transformă într-o personalitate interesantă care merită toată atenția. Pictorii maramureșeni, fără excepție, pe lângă decorarea bisericilor, pictau icoane, cruci, virfuri de steaguri, candelabre, uși împărătești, deci nu era exclus ca unii dintre ei să fi fost și copiști sau traducători, cu atît mai mult cu cît manuscrisele care provin din regiune sînt însoțite de modeste

⁶ La V. Antonescu, *op. cit.*, p. 142—143, inscripția e transliterată astfel : «*această sfîntă biserică au fost de țămărman Macarie Tonă (sau Toi)*», «*1767*».

⁷ *Ibidem*, p. 137.

⁸ A se vedea și V. Antonescu, *op. cit.*, p. 143 și A. Socolan, A. Toth, *Zugravi ai unor biserici de lemn din nord vestul României*, în *Marmafia*, I, Baia Mare, 1969, p. 46—50. Pic-

tura lui Ștefan s-a păstrat la Șurdești în absida altarului și în naos, iar la Plopiș în naos (I. S. Ștefănescu, *Biserica din Șurdești*, Baia Mare, 1967, p. 10 consideră că pronaosul bisericii din Șurdești a fost zugrăvit în secolul al XIX-lea iar naosul în a doua jumătate a veacului al XVIII-lea, dar nu de Ștefan).

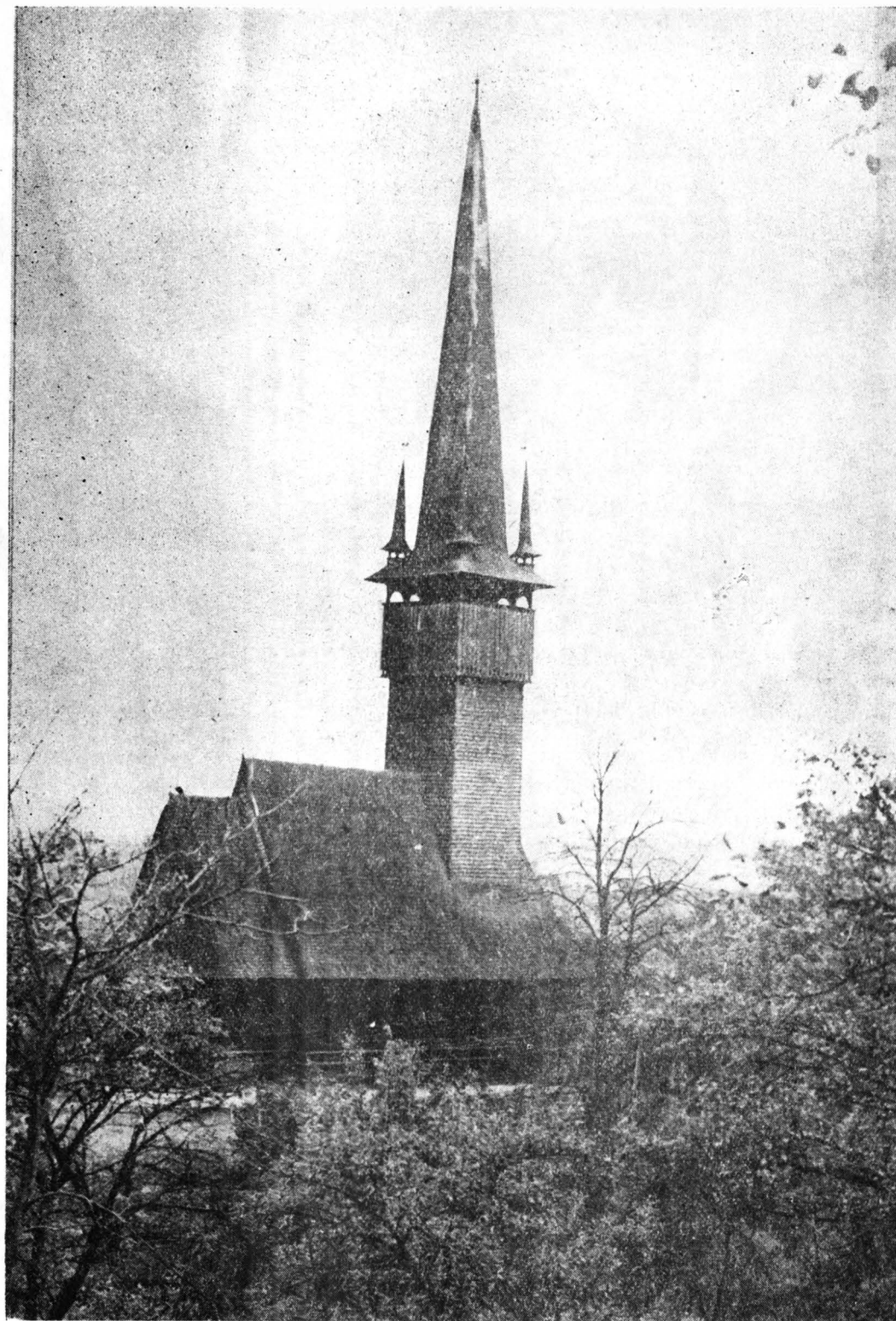


Fig. 3. — Biserica Sf. Arhangheli din Plopiș (foto E.C.-B.).

ilustrații. Pe un astfel de manuscris, aflat astăzi la Arhivele statului din Baia Mare — *Învățătură creștinească din sfintele scripturi scoasă și tealmăcită spre folosul creștinilor cu sinaxariu a toți sfinții și obsce la toți sfinții de reand* —, autorul adaugă titlului : « făcută de mine cel mai mic al tuturo(r) d[e] Ștefa(n) Fișeșteanu(l) anii de la zidirea lumii 7277 iară de la nașcerea lu(i) Hs. 1769 în lu(na) lu(i) iunie 20 », iar la sfârșitul unui capitol : « scris-a(m) e(u) Ștefa(n) di(n) Fișești în luna lui iulie 10 zile, adecă viner(i) ». *Propovedania sau învățătură den vechile sc(ripturi) scoasă și tălmă(c)ită*

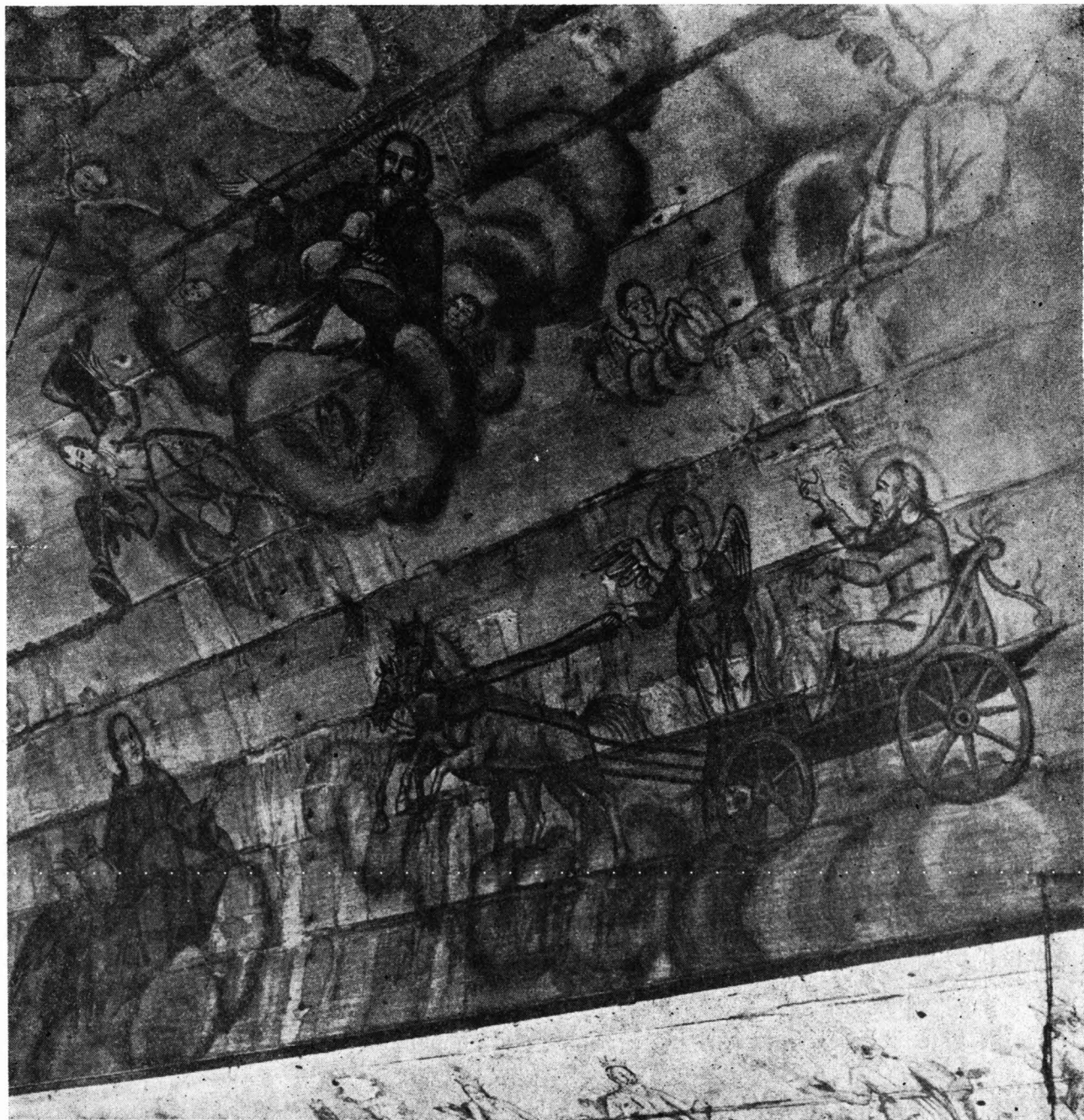


Fig. 4. — Biserica Sf. Arhangheli din Plopiș. Pictură de pe bolta naosului (foto E.C.-B.).

spre folosul cr(eș)tinilor cu cazanii la morți foarte de folos⁹ este semnată aproape identic : « scr(is)ă de mine mai micul al tuturor d[e] Ștefa(n) Fișeștea(n) în vidicul pi(n)zării în satul Fișești(i) anii de la Hs. 1770 luna lui fev(ruarie) 17 zile ». Pe icoana pristolului bisericii din Tăuții de Sus, Ștefan își precizează și a doua îndeletnicire : « 1810 Ștefan zugravu de la Fișești »¹⁰.

Dublul rol al meșterului Ștefan — copist și zugrav — caz probabil neizolat în Maramureșul secolului al XVIII-lea, ne ajută să înțelegem mai ușor unele particularități din ansamblurile

⁹ Biblioteca județeană din Baia Mare. O cercetare amănunțită a arhivelor sau a fondului bibliotecii județene din Baia Mare ar putea da la iveală și alte manuscrise scrise de Ștefan Fișeșteanu sau de alți autori locali, și care ar merita să fie studiate. Semnalăm, de exemplu, *Întrebări din Sf. Evan-*

ghelie cu vignete și ilustrații de Moldovan Ion, 19 august 1756 și *Testament* de Ilie Zinovi, 1707, amândouă aflându-se la Arhivele statului din Baia Mare.

¹⁰ A. Socolan și A. Toth, *op. cit.*, p. 48, fig. 24.



Fig. 5. — Biserica Sf. Arhangheli din Ungureni. Pictură din naos (foto E.C.-B.).

zugrăvite în bisericile de lemn. Bogata literatură apocrifă și hagiografică, legendele populare care circulau în acea epocă, erau cunoscute pictorilor cu atât mai mult cu cât unele erau copiate chiar de ei, fiind firesc ca tot acest material să contribuie la realizarea programelor iconografice. Într-o regiune în care contradicțiile dintre două religii — cea a locului și cea impusă din afară — duceau, în mod inevitabil, la lipsa sau existența sporadică a unei ierarhii eclesiastice și implicit a controlului acesteia asupra procesului de stabilire a iconografiei, ctitorul colectiv — obștea sătească, din care făceau parte și preoții după cum reiese din inscripțiile existente în majoritatea bisericilor — era liber să-și impună crezul artistic și cultura sa de natură populară.



În pictura lui Radu Munteanu din pronaosul bisericii de lemn din Ungureni, și nu numai aici, se poate urmări cu ușurință modalitatea în care literatura vremii a contribuit la crearea imaginilor menite să decoreze un lăcaș de cult, și libertatea și sinceritatea cu care zugravul, provenit din mediul rural, chiar din satul Ungureni, își dezvoltă propria sa concepție despre lume și viață.

Inscripția de deasupra ușii de intrare în pronaos, deși a fost considerată indescifrabilă¹¹, anul construcției bisericii variind în studiile de specialitate de la 1581 la 1770¹² și de la 1760 sau 1707 la 1560 sau 1507¹³, se poate citi, ea lămurind nu numai datarea monumentului dar atrăgând atenția și asupra faptului că cei care l-au ridicat au vrut să se știe că biserica lor e *neunită*: « КЪНД А ФОСМ КЛЕП ДЕ ЛА ХС ХАΨ[с] А ФАКСТ АЧАСТЪ БЕС[е]РЕКА ЧЕНА НЕШН(Ъ) ». La fel glăsuiește și o altă inscripție, tot la exterior, pe latura nordică a absidei: « АПЛЕ ДЪ А СЛЖИМ А ФОСМ ПОПА НАНЕ НЕМНШ НЕШН(М) КЪД А ФАКСТ СФИНЦЕ А ФОСМ ДЕ ЛА ХС ХАΨ[с] ». Picturile din interior sînt opera

¹¹ Dana Tarnavski Schuster, *Biserici de lemn din Țara Lăpușului*, în *Buletinul Monumentelor Istorice*, XLII, 1973, nr. 2, p. 52.

¹² A. Toth, *op. cit.*, p. 180.

¹³ Dana Tarnavski Schuster, *op. cit.*, p. 52—53.



Fig. 6. — Biserica Sf. Arhangheli din Ungureni. Pictură din pronaos, peretele de est : registrul superior de Radu Munteanu, registrul inferior de Buda Procopie (foto E.C.-B.).

a trei zugravi. Radu Munteanu a lucrat în pronaos — bolta, pereții de la vest, nord și foarte puțin pe cel de la est. Inscripția de deasupra ușii de la vest spune că : « anu Domnului 1782, această tindă au plă[tit] de au zugrăvit nemeși și [...] au dat nemeși zloți [...] au dat zloți ». Numele zugravului nu apare dar stilul picturilor, identic cu cel al ansamblurilor semnate de Radu Munteanu în alte biserici fac neîndoielnică participarea lui la decorarea pronaosului ctitoriei din Ungureni.

În mod firesc biserica nu a stat nepictată timp de 22 de ani (din 1760 până în 1782). Pictura naosului — anterioară deschiderilor tăiate în peretele care desparte naosul de pronaos, deschideri ce au distrus brutal scene din zona respectivă — este anterioară, deci, și decorăției pronaosului (1782), care a fost organizată tocmai în funcție de deschiderile amintite. Probabil aceste transformări și alte reparații posibile au dus la distrugerea ansamblului ce decora inițial pronaosul și a determinat repictarea lui la 1782. Dealtfel, pe peretele de est, în partea inferioară, lângă ușă, spre nord, sub pictura lui Radu Munteanu, se mai zărește un fragment dintr-o decorăție identică cu cea din partea inferioară a pereților naosului — flori mari stilizate, desenate cu tușe negre groase — și un nume scris cu litere negre și neregulate asemenea celor din inscripțiile picturii naosului : « *иона ѿω[и] аѡр[ае]* ». Așadar, acestui Ion i se poate atribui decorăția naosului (fig.5).

După încă aproximativ 42 de ani este înlocuită și pictura absidei altarului care aparținuse, probabil, inițial tot zugravului Ion, și « reîmprospătată » cea din pronaos (pereții de la sud și est) de către un alt pictor care și-a lăsat numele pe o icoană împărătească : « această sfântă icoană au plătit Buda Pavel cu soțul dumnsale Mărie ca să le fie pomenire vecinică lor și la tot neamul lor în anul D(o)mnului 1824 », « Buda Procopie zugravul ». Pe ușile împărătești o altă inscripție

pomeniște anul 1826. Nu cunoaștem un monument pictat în întregime de Buda Procopie, ceea ce ni s-a păstrat de la el fiind mai mult, după cum am văzut, rezultatul unei munci de «restaurator» (fig. 6). Tot lui i se poate atribui și decorația pronaosului bisericii Sf. Arhangheli Mihail și Gavril din Dobric¹⁴, și, probabil, aceea a pronaosului bisericii Adormirea Maicii Domnului din Lăpuș¹⁵.

Așadar, cercetarea amănunțită a picturilor de la Ungureni a avut ca rezultat nu numai descoperirea a doi meșteri care au contribuit la decorarea monumentului, dar și lămurirea unor probleme legate de ansamblul pictat aici și considerate «greu de elucidat», ansamblu care în ciuda diferențelor stilistice evidente a fost greșit atribuit, în cea mai mare parte, lui Radu Munteanu¹⁶.

Revenind la Radu Munteanu, observăm că, asemenea celorlalți zugravi maramureșeni, și el a ales pentru decorarea pronaosului, ca temă principală, *Judecata de apoi*. La Ungureni însă, ea cuprinde câteva elemente noi care fac posibilă trimiterea imediată la textul care a inspirat-o. Astfel, în *Învierea morților*, alături de imaginile obișnuite a fost zugrăvit un înger cu un suflet în brațe, inscripția ce lămurește cauza salvării sufletului ilustrind credința populară că păcatele pot fi răscumpărate prin osîrdia celor rămași în viață: «acest suflet era în muncă iară avînd oameni buni [în] lume au făcut pomenire pentru dănsu și slujbe iară H(risto)s au mănât ingeru și l-au scos din muncă [și l-au dus l]a raiu». Aceeași idee apare clar în *Propovedania* lui Ștefan Fișeșteanu și anume în capitolul *Povestea sufletului drept și celui păcătos*: «Iară ingeru acelor suflete merge în toate zilele pe la toate casele rodului acelor morți din temnița Iadului și oare cine ce dă cît de puțină milostenie pentru sufletele morților săi ingerii duc acea milostenie de aici acolo la temnițele morților și o pun în cumpănă și cît cîntărește rad din catastivul păcatelor și dacă îi rade toate păcatele lui merge ingerul și zice: bucură-te suflete că ai avut oameni buni și milostivi și îndurați de au dat milostenie multă pentru tine de te-au plătit de aicea și ți-au ras păcatele din catastiv». Tot în acest text sînt descrise vămile văzduhului și locul din preajma raiului unde fiecărui suflet bun i se dă un pom aurit și un pat și «șade acela și-si privește binele în ce va merge la județ și-si vede părinții și rodul și coconii în chipul albinelor umblind prin pomii raiului». Radu Munteanu a cunoscut cu siguranță scrierea lui Ștefan Fișeșteanu. El zugrăvește alături de cei trei patriarhi din Rai, în fața porții păzite de Petru, acest loc de așteptare a zilei Judecății — o friză îngustă în care sînt pictați alternativ un pom, un suflet, un înger (fig. 6)¹⁷.

O altă particularitate a *Judecății* de la Ungureni și care poate fi interpretată ca un ecou al realităților sociale ale vremii, este prezența în rîndul dreptilor, alături de «patriarhi», «mucenici», «mucenițe», «călugări», «pusnici» și «toți dreptii», a grupului «sărăcimii», individualizat atît prin inscripție cît și prin vestimentație. Conștiința că cei săraci și asupriți ajung în rîndul dreptilor, fiind răsplătiți în cele din urmă la Judecata supremă, era firesc să apară la un zugrav ridicat din mijlocul satului și sensibil la toate suferințele lui.

În grădina raiului, în care Isaac, Avraam și Iacov, așezați printre pomii înverziți, țin în poală sufletele dreptilor, mai apare un element inedit care merită toată atenția. Dincolo de poarta păzită de Petru se află un personaj laic, înveșmîntat într-o haină lungă strînsă în talie, cu pantaloni strîmți și cisme înalte. El ține cu amîndouă mîinile, ridicate deasupra capului, macheta bisericii. Pentru a nu exista nici o îndoială asupra identității sale, Radu Munteanu a

¹⁴ Pictura pronaosului acestei biserici nu este anterioară celei din naos, așa cum afirmă Dana Tarnavski Schuster (*op. cit.*, p. 56) bazîndu-se pe constatarea că deschiderile tălăte în peretele despărțitor dintre cele două încăperi au distrus scenele din pronaos, lăsîndu-le intacte pe cele din naos, deoarece respectivele deschideri au distrus în egală măsură pictura de pe o parte și cealaltă a peretelui în cauză. Naosul a fost zugrăvit de Radu Munteanu, probabil puțin înainte de 1800, anul rămas pe o icoană pictată de el și care se află în biserică. Deci, Buda Procopie a zugrăvit pronaosul bisericii din Dobric cu siguranță după 1800, activitatea lui inscriindu-se în prima jumătate a secolului al XIX-lea, după cum reiese din inscripțiile de la Ungureni.

¹⁵ Pictura pronaosului bisericii din Lăpuș nu poate fi datată în 1697 (Dana Tarnavski Schuster, *op. cit.*, p. 49) pe baza unei inscripții astăzi indescifrabilă și citită la 1900 de Kádár József, care dă anul 1697 cu semn de întrebare (Kádár József, *Szolnok-Doboka vármegye monográfiája*, V, Décs (Dej), 1900, p. 38). Asemănarea stilistică cu opera lui Buda Procopie, prezența unor teme iconografice întîlnite pînă acum numai în decorația pronaosului bisericilor din Lăpuș și Dobric fac, în schimb, posibilă atribuirea picturilor de la Lăpuș lui Buda Procopie și datarea lor după 1800.

¹⁶ D. Tarnavski Schuster, *op. cit.*, p. 45, și 52.

¹⁷ Aceași compoziție apare și în pictura pronaosului bisericii Sf. Arhangheli Mihail și Gavril din Rogoz.



Fig. 7. — Biserica Sf. Arhangheli din Ungureni. Pictură din pronaos. Autoportretul zugravului (foto E.C.-B.).



Fig. 8. — Biserica Sf. Arhangheli din Ungureni. Autoportretul zugravului (desen Mihai Bucurei).

adăugat și o inscripție, care deși e destul de deteriorată se mai poate încă citi: « eu ticălosu zugrav », faptul că se considera « ticălos » neimpiedicându-l să-și zugrăvească autoportretul în rai, deci să fie convins că se va afla printre cei drepti în ziua Judecării (fig. 7 și 8).

Importanța descoperirii unui portret de meșter în pictura maramureșeană nu stă numai în faptul că ne ajută la conturarea unei personalități sau la înțelegerea mentalității unei societăți la un moment dat, astfel de prezențe nefiind cazuri rare în pictura românească, mai ales în acest secol. Ceea ce pune într-o lumină mai specială autoportretul zugravului din Ungureni este faptul că el apare în pictura bisericilor de lemn din Maramureș, pictură din care lipsesc în general reprezentările votive, locul tablourilor ctitoricești fiind preluat aici de inscripții în care alături de preoți sau familii mai înstărite este pomenit întreg satul ca având rol de ctitor. O singură excepție — biserica din Cuhea (Bogdan Vodă), 1754, păstrează chipurile celor doi fondatori « nobilul Vasile Samolocai » și « doamna sa Ivona » — dar fără ca acestea să fie incluse în programul iconografic ci fiind zugrăvite pe panouri mobile (59/51 cm) agățate pe pereții de nord și sud ai naosului. Alte portrete care mai apar, dar și acestea foarte rare, sînt cele ale preoților¹⁸ (fig. 9). Și totuși, în asemenea condiții Radu Munteanu nu se sfiește să-și zugrăvească portretul și să-și aleagă pentru acesta un loc

¹⁸ În absida altarului bisericii Sf. Arhangheli din Bicaz, între ușile împărătești a fost zugrăvit « popa Vasile parochu(l) locului acestui ». Ansamblul pictat în această biserică datează din 1780 (?), după cum reiese dintr-o inscripție foarte deteriorată din pronaos. Pe encadramentul bogat sculptat al ușii dintre pronaos și naos a fost săpată data 1779, 1 mai, ceea ce ar corespunde anului terminării construcției monu-

mentului, zugrăvirea lui în 1780 fiind deci posibilă. Numele picturului a rămas necunoscut, în inscripția amintită nemaiputîndu-se citi decât cuvîntul « meșter ». Tot el este autorul picturilor ce decorează biserica din Orțița, ansamblu mai bine conservat dar, asemenea celui din Bicaz, nestudiat pînă în prezent.



Fig. 9. — Biserica Sf. Arhanghelii din Bicaz. Pictură din absida altarului (foto E.C.-B.).

bine gândit. Mai mult, el ține în mâini, asemenea ctitorilor, macheta bisericii, deși rolul lui în decorarea ctitoriei din Ungureni era relativ mic. Faptul însă că aici și nu în altă biserică pictată integral de el a găsit de cuviință să-și facă autoportretul ar putea fi explicat prin legătura intimă pe care o avea cu satul natal, biserica pe care o ține în mâini fiind în primul rând simbolul muncii sale de iconar și zugrav, prin care crede sau e convins că își va căpăta un loc printre cei aleși, la ziua Judecării. Tot în dreptul raiului își semnează pictura din lăcașul cu hramul Intrarea în biserică a Fecioarei din Dobric¹⁹.

În studiul de față ne-am propus numai prezentarea unor date noi privind meșterii maramureșeni, așa încît nu vom încerca acum să explicăm lipsa tablourilor ctitoricești din pictura maramureșeană, problemă foarte importantă de altfel, și nici nu vom analiza pictura zugravilor amintiți. Vom încerca însă, în continuare, să stabilim unde și ce anume a pictat, sau mai corect spus ce anume s-a păstrat din pictura lui Radu Munteanu în bisericile maramureșene, aceasta pentru a înlătura confuzia existentă, în general, în legătură cu paternitatea operei lui. Acolo unde inscripțiile au lipsit atribuirile, au fost făcute pe baza identității stilistice. Pentru o urmărire mai ușoară

¹⁹ În pronaos, pe peretele de la est, partea nordică, foarte aproape de podea se mai poate citi: « Munteanu Radu zugravu ». Tot în acest loc s-a semnat și pictorul din secolul

al XIX-lea, 1857, care a intervenit peste pictura lui Radu Munteanu în pronaos și a repictat absida altarului, lăsîndu-ne o decorație lipsită de valoare: « Moșu Vasilie ».

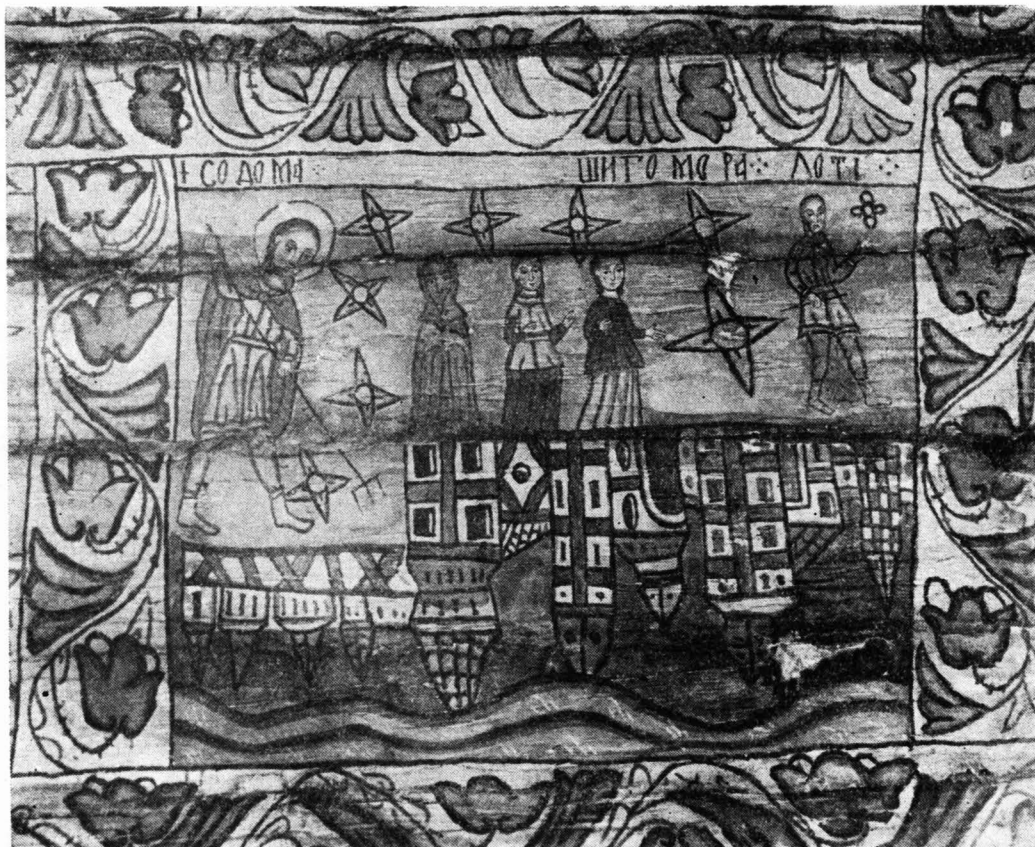


Fig. 10. — Biserica Cuvioasa Paraschiva din Desești. Pictură de pe bolta naosului (foto E.C.-B.).



Fig. 11. — Biserica Sf. Arhangheli din Rogoz. Pictură de pe bolta naosului (foto E.C.-B.).

am centralizat datele culese, și care cu siguranță vor putea fi completate în viitor prin cercetarea icoanelor aflate în patrimoniul muzeelor sau în alte biserici, în următorul tabel :

Anul	Satul și biserica	Ce anume a pictat	Inscripția
1767	Lăpuș. Adormirea Maicii Domnului	icoană- <i>Treimea</i>	« Această sfință icoană au plătit Budea Vasalie de la Ungureni și s-au făcut de Radu Munteanu zugravu o(t) U[n]gureni » ²⁰ .
—	Lăpuș. Adormirea Maicii Domnului	icoană- <i>Sf. Nicolae</i>	—
1775	Săliște de Sus. Sf. Nicolae	pictura bisericii (?), total distrusă	în pomelnicul bisericii : « zugrăvitul [...] 1775 [...] Radu Zugra(v) » ²¹ .
1780	Desești. Cuvioasa Paraschiva	pictura bisericii (fig. 9)	în absida altarului : « ... zugrăvit în zilele [...] Andrei Baceski, vicareș fiind Gheorghe Dioseghi, protopop fiind Răduc Teodor, preot fiind Dunca Moisei, diacon de biserică fiind Drăguș Teodor, pentru zugrăvitul au plătit boieri satului. Zugravi Radu Munt[ea]nu și Gheorghe » ²² . în pronaos : « 1780 au plătit această tindă de o [au zug]reavit. [giupăneș]le satului a scrisan Radu Munteanu zugravul » ²³ . pe timplă : « Anul Domnu[lui] 1780. Acest sf[ânt] frunta(r) l-au plătit Po(p) Eanoș Pă(r)șina(r) și cu giupăneasa dumnilale Mărica, fecio(r) lo(r) Ștefa(n) și cu pâr(in)ți lo(r) Pop Grigorie D(i)scă-nie ca să le fie pomană lor în veci de veci, amin, luna lu[i] lunte 6 » ²⁴ . « Anul Domnului 1782, această tindă au plătit de au zugrăvit nemeși și [...] au dat nemeși zloți [...] au dat zloți » ²⁵ . autoportretul zugravului : « eu ticălosu zugrav ».
1782	Ungureni. Sf. Arhangheli Mihail și Gavril	pictura pronaosului	
—	Ungureni. Sf. Arhangheli Mihail și Gavril	icoană- <i>Schimbarea la Față</i> (41/29 cm)	—
—	Ungureni. Sf. Arhangheli Mihail și Gavril	icoană- <i>Botezul</i> (48/38 cm)	—
1785	Rogoz. Sf. Arhangheli Mihail și Gavril	pictura bisericii (fig. 10)	în absida altarului : « În anul 1785 această sfință biserică s-au zugrăvit în zilele prea înălțatului împ[ărat] Iosif al doilea, arhieru neunit fiind țării Ghedeon Nechitici, protopop La dor Ille din Chiuești, preoți a satului Mane, popa Teodor și Vlașin, popa Ioan și au plătit robu lui [...] aceasta [Ma]n Grigorie și soața sa Ioană ».

²⁰ Inscripția a fost publicată și de D. Tarnavski Schuster, *op. cit.*, p. 48.

²¹ Publicat de I. Birlea, *Însemnări din bisericile Maramureșului*, XVII, București, 1909, p. 166—167; V. Brătulescu, *Biserici din Maramureș*, în *B.C.M.I.*, XXXIX, 1941, p. 122.

²² A se vedea și I. Birlea, *op. cit.*, p. 90.

²³ A se vedea și I. Birlea, *op. cit.*, p. 91; V. Brătulescu,

op. cit., p. 17; I. D. Ștefănescu, *Artă veche a Maramureșului*, București, 1968, p. 116.

²⁴ Cu mici diferențe inscripția apare și la I. Birlea, *op. cit.*, p. 91; V. Brătulescu, *op. cit.*, p. 18; I. D. Ștefănescu, *op. cit.*, p. 115.

²⁵ Și la D. Tarnavski Schuster, *op. cit.*, p. 52.

Anul	Satul și biserica	Ce anume a pictat	Inscripția
			în naos, nord : « Văleț din tătareame 1717 zugrăvi fiind Muntean[u] Ra[du din U]ngureni și Ma[n] Niculae de la Poian(a) Po(r)ecului ». sud : « În anul 1785 luna iunie 10 zile au început la s[e] zugrăvi acea(s)tă sf(î)ntă bi[seri]că și s-au [i]sprăvit [în lu]na lui sep(t)e(m)rie 11 zile » ²⁶ « Borzău Năstahie 1785 » « Această icoană au cumpărat-o robu lui D[u]mne[zeu] Borzeu Gheorghie ».
1785	Rogoz, Cuvioasa Paraschiva	icoană-Odighitria (60/44 cm)	
1785	Rogoz, Cuvioasa Paraschiva	icoană-Iisus Pantocrator (60/44 cm)	
1785(?)	Rogoz, Cuvioasa Paraschiva	proscomidiar	—
1785(?)	Rogoz, Cuvioasa Paraschiva	ușile împărătești	—
1785	Poienile Izei, Cuvioasa Paraschiva	proscomidiar	« Acest jărlvnic l-au cumpărat robi lui D[u]mnezeu aceștia Pătruș Eacov, so[la sa Gahie, Todor, ca să le hie pomană lor și a tot neamul lor în veci amin 1785. De Radu Munteanu zugrav, luna lui martie în zile 31 ». « 1787 această icoană au plătit Pop Dumitru ». « 1787 această icoană au plătit Pop Onu ».
1787	Rogoz, Sf. Arhanghel Mihail și Gavril	icoană-Deisis (87/55 cm)	
1787	Rogoz, Sf. Arhanghel Mihail și Gavril	icoană-Odighitria (92/58 cm)	
—	Rogoz, Sf. Arhanghel Mihail și Gavril	icoană-Deisis (83/58 cm)	—
1793	Budești Susani, Sf. Nicolae	cruce	« 1793 această cruce a lui Tapașu Filip ».
1794	Chiuești, biserica nouă	icoană-Arhanghelul Mihail (59/42 cm)	« Radu Zugrav, 1794, cirstnic Pinteș » ²⁷
1794	Chiuești, biserica nouă	icoană-Sf. Nicolae (59/42 cm)	« Gheorghie popa Todor » ²⁸
1794	Chiuești, biserica nouă	icoană-Adormirea Maicii Domnului (59/49 cm)	« 1794 Tabași (?) Toderu » ²⁹
1797	Desești, Cuvioasa Paraschiva	icoană-Înălțarea (62/45 cm)	« 1797 Pop Kiril » ³⁰
1797	Desești, Cuvioasa Paraschiva	icoană-Schimbarea la Față (63/46 cm)	« 1797 Pop Kiril » ³¹
1797	Desești, Cuvioasa Paraschiva	icoană-Botezul (62/49 cm) (fig. 12)	« 1797 Kociș Todor » ³²
--	Sirbi Josani, Cuvioasa Paraschiva	icoană-Odighitria	—
--	Sirbi Josani, Cuvioasa Paraschiva	icoană-Deisis	—

²⁶ Inscriptiile au fost publicate și de Radu Crețeanu, *Bisericile de lemn din Rogoz (Țara Lăpușului) în Monumente istorice și de artă*, 1976, t. 1, p. 83—85. Inscriptia săpată deasupra ușii de la intrare, la exterior, considerată « aproape indescifrabilă » de autor, se poate totuși citi, ea fiind semnificativă prin conținutul ei : « ΔΕ ΚΑΛΩ ΔΕ ΦΟΕΤΩ ΡΟΒΗΕ ΠΑΡΧΑΛΩ » (De când a fost robie în (Ardeal). Autorul consideră că în 1834 s-a pictat din nou tavanul pronaosului, bolta naosului și cașul corului. Naosul păstrează însă în întregime decorația inițială, în pronaos s-a intervenit brutal peste aproape toată pictura lui Radu Munteanu, anul 1834 referindu-se numai la zugrăvirea balconului : « S-au zugrăvit acest pod în anul de la Hs. 1834 făc[î]nd Bodea Grigorie ».

²⁷ M. Porumb, *Contribuții la cunoașterea unor zugrăvi din secolul al XVIII-lea din Transilvania*, în *Acta Musei Napocensis*, VIII, 1971, p. 609, fig. 9.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*, fig. 9.

³⁰ La V. Brătulescu, *op. cit.*, p. 19 : « Pop Chiril 1787 » ; autorul nu pomeneste zugravul icoanei.

³¹ *Ibidem*, p. 18 ; I. D. Ștefănescu, *op. cit.*, p. 86, îl consideră pe Pop Chiril autorul icoanei. Numele donatorilor, neînsoțite de alte inscripții explicative, apar însă frecvent pe icoanele maramureșene.

³² La V. Brătulescu, *op. cit.*, p. 18 : « 1797 Drăguș Todor » ; I. D. Ștefănescu, *op. cit.*, p. 86, citește anul 1707 și-l consideră pe Drăguș Todor autorul icoanei ; M. Porumb, *Icoane din Maramureș*, Cluj, 1975, p. 17 îl consideră pe Drăguș Todor donator, anul 1707, iar pe autorul icoanei provenind dintr-un atelier de zugrăvi anonimi care și-a desfășurat activitatea pe valea Marei și a Cosăului.

Anul	Satul și biserica	Ce anume a pictat	Inscripția
1798	Dobric. Intrarea în biserică a Fecioarei	icoană- <i>Odighitria</i> (70,63 cm), cu re-pictări ulterioare	« Ani D. 1798 »
1800	Dobric. Intrarea în biserică a Fecioarei	icoană- <i>Iisus Pantocrator</i> (68,59 cm)	« 1800, Pică Nichita fecieru lui Miron ».
1800	Dobric. Intrarea în biserică a Fecioarei	icoană- <i>Intrarea în biserică a Fecioarei</i> (65/59 cm)	« 1800 »
1800	Dobric. Intrarea în biserică a Fecioarei	icoană- <i>Sf. Nicolae</i> (68,59 cm)	« 1800 »
1798— 1800(?)	Dobric. Intrarea în biserică a Fecioarei	pictura bisericii (fig. 13)	în pronaos: « ...Munteanu Radu zugravu ».
1800	Dobric. Sf. Arhangheli Mihail și Gavril	icoană- <i>Odighitria</i>	« 1800 Ghindași Ion, soțul său Gată »
—	Dobric. Sf. Arhangheli Mihail și Gavril	icoană- <i>Iisus Pantocrator</i>	—
—	Dobric. Sf. Arhangheli Mihail și Gavril	icoană- <i>Înălțareu</i>	—
—	Dobric. Sf. Arhangheli Mihail și Gavril	icoană- <i>Sf. Nicolae</i>	—
—	Dobric. Sf. Arhangheli Mihail și Gavril	icoană- <i>Soborul tinerilor</i>	—
—	Dobric. Sf. Arhangheli Mihail și Gavril	icoană- <i>Cobortrea în iad</i>	—
1798— 1800(?)	Dobric. Sf. Arhangheli Mihail și Gavril	pictura bisericii (naosul) ³³ (fig. 14)	

După cum reiese din acest tabel, activitatea lui Radu Munteanu poate fi urmărită pe o perioadă de 33 ani, cuprinsă între 1767—1800. Tot lui i s-a atribuit și pictura anonimă a bisericii Sf. Arhangheli Mihail și Gavril din Libotin (1811)³⁴. Acest ansamblu este însă, cu siguranță, opera unui ucenic al zugravului din Ungureni. Deși se simte școala maestrului în picturile de la Libotin (fig. 15), ele rămân o înșiruire de imagini stereotipe fiind lipsite de « jocul », decorativismul și căldura din ansamblurile zugrăvite de Radu Munteanu.

Cercetarea atentă a decorației bisericii Sf. Arhangheli din Rogoz permite delimitarea părții ce poate fi atribuită lui Man Niculae — pe peretele de est al pronaosului, fragment din *Judecata de Apoi* (fig. 16). Asemănarea stilistică existentă între acest fragment, câteva icoane aflate în lăcașul Cuvioasa Paraschiva din Rogoz (fig. 17)³⁵ și ansamblul din ctitoria Sf. Arhangheli Mihail și Gavril din Libotin, face posibilă presupunerea unui autor comun și anume a lui Man Niculae de la Poiana Porcului. Dacă la Rogoz el era încă mult influențat de Radu Munteanu, la Libotin este maturizat, avind o personalitate bine conturată. Tot pe Man Niculae credem că-l putem considera autorul picturilor ce decorau naosul bisericii care a ars, din Libotin. Am stabilit această ipoteză prin compararea fotografiilor ce reproduc imagini din ansamblul dispărut cu scenele corespunzătoare din lăcașul Sf. Arhangheli Mihail și Gavril din același sat³⁶.

³³ Absida altarului este decorată cu o pictură nouă lipsită de calitate, pronaosul e pictat de Buda Procopie. M. Porumb, *op. cit.*, p. 19, atribuie lui Radu Munteanu cinci icoane aflate în biserică din Glod: *Deisis* (1771, donator Roșca Alexa), *Maica Domnului cu pruncul*, *Cei trei ierarhi*, *Adormirea Maicii Domnului* (1771, donator Toaderu lui Ștefan) și *Sfântul Nicolae*, icoane pe care noi nu le cunoaștem.

³⁴ A. Socolan și A. Toth, *op. cit.*, p. 39, 43; M. Porumb, *op. cit.*, p. 20; D. Tarnavski Schuster, *op. cit.*, p. 45 și 50, afirmă că autorul ansamblului de la Libotin ar putea fi un ucenic al lui Radu Munteanu, pictura fiind « ceva mai slăbă și mai simplă decât pictura bisericii din Rogoz ».

³⁵ *Cuvioasa Paraschiva* (62/42 cm), *Ioan Botezătorul*

(60/44 cm), *Arhanghelul Mihail* (60/42 cm), *Sf. Dimitrie* (60/43), *Cuvioasa Paraschiva* (78/57 cm), *Sf. Nicolae* (78/57 cm), *Soborul arhanghelului Mihail* (78/57 cm).

³⁶ Al. Popa, *Monumente istorice dispărute. Bisericele de lemn din Nicula și Libotin*, în *Acta Musei Napocensis*, XII Cluj, 1975, p. 254—256, fig. 20. Autorul remarcă faptul că picturile din absida altarului, la care adăugăm, după cum reiese din fig. 20, și pe cele din naos, se deosebesc de cele din pronaos (fig. 22). Numele zugravului — Mihail Palcovici — din inscripția aflată deasupra ușii lunde se referă probabil numai la autorul decorației acestei părți a bisericii și nu la cel al întregului ansamblu, așa cum cred A. Socolan și A. Toth (*op. cit.*, p. 39).

Fig. 12. — Biserica Cuvioasa
Paraschiva din Desești. Icoană
(Bolezul) (foto E.C.-B.).



Fig. 13. — Biserica Intrarea în bi-
serică a Fecioarei din Dobric. Pic-
tură din naos (foto E.C.-B.).

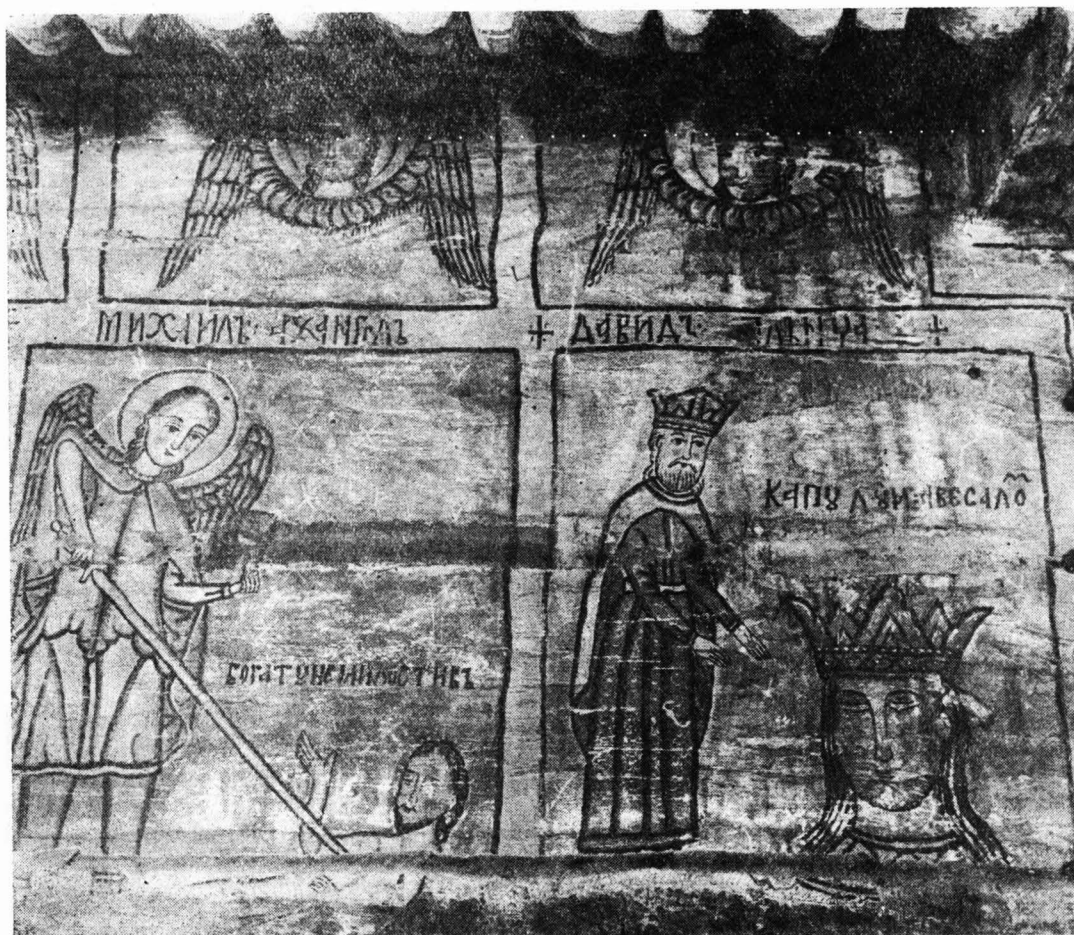




Fig. 14. — Biserica Sf. Arhangheli din Dobric. Pictură din naos. (foto E.C.-B.).



Fig. 15. — Biserica Sf. Arhangheli din Libotin. Pictură de pe bolta naosului (foto E.C.-B.).

În studiul nostru am urmărit să prezentăm numai câteva date noi menite să contribuie la conturarea personalității meșterilor țărani — constructori sau zugravi — ridicați din mediul rural, dar care au știut să preia influențe ale artei culte și să le transforme, trecându-le prin prisma cunoștințelor lor, în elemente ale unei creații proprii, rusticizate.



Fig. 16. — Biserica Sf. Arhangheli din Rogoz. Pictură din pronaos (foto E.C.-B.).

Fig. 17. — Biserica Cuvioasa Paraschiva din Rogoz. Icoană (Sf. Dimitrie), (foto E.C.-B.).



Introducerea notelor realiste și moralizatoare, și a numeroaselor inscripții explicative în limbajul local, legătura permanentă cu literatura și obiceiurile locului transformă decorația pictată a bisericilor de lemn maramureșene într-o adevărată carte scrisă pe înțelesul tuturor, carte în care se reflectă atât viața satului cu nevoile, superstițiile și credințele lui, cât și realități politice și sociale ale vremii.

QUELQUES NOUVELLES DONNÉES SUR LES ARTISANS DES ÉGLISES EN BOIS
DE MARAMUREȘ, XVIII^e SIÈCLE
(LA ZONE DE LĂPUȘ)

R É S U M É

Dans la présente étude l'auteur nous révèle de nouveaux noms d'artisans, inconnus ou mal connus jusqu'à présent : le constructeur de l'église de Șurdești, les peintres Ion et Buda Procopie de l'église d'Ungureni. Pour quelques autres églises il précise la date de construction ou celle de la décoration.

En même temps, l'auteur établit la contribution de Radu Munteanu, le plus important des peintres de la zone de Lăpuș qui, fait inédit pour la peinture de Maramureș, nous a laissé son propre portrait dans le pronaos de l'église d'Ungureni. L'auteur précise aussi quel est l'apport de son élève Man Nicolae dans la décoration des églises de Rogoz et de Libotin.

Le zograph Ștefan des églises de Șurdești et de Plopiș est présenté dans une nouvelle lumière, ayant été à la fois peintre et copiste.

de REMUS NICULESCU

I

Prima știre atestând intenția unui grup de ieșeni de a ridica o statuie lui Gheorghe Asachi datează din 1872, anul în care la București se luase hotărârea de a se înălța monumentul lui Eliade¹. Fruntașului cultural al Munteniei romantice se cuvenea să i se alăture, în memoria posterității, acela al Moldovei. La Iași, lucrurile merseră însă mai lent. După aproape un deceniu acțiunea trebui să fie pornită de la capăt, sub noi auspicii. Punctul de plecare al demersurilor ce aveau să ducă la realizarea statuii s-a datorat de fapt citorva profesori și cărturari din Piatra Neamț, grupați în societatea științifică și literară Asachi². La 4 decembrie 1881, membrii societății ascultau o disertație a lui Ion Negre, *Viața, lucrările și scrierile lui Gheorghe Asachi*³, urmată a doua zi de una a lui Calistrat Hogaș, *Despre dezvoltarea și conservarea națională la români*⁴. Ambii erau profesori la gimnaziul din localitate. Seara avu loc un banchet în sala teatrului, cu prilejul căruia, printre multele toasturi, participanții luară cunoștință de cuprinsul unei depeșe adresate doctorului D. Cantemir, președintele societății, și semnată de un mare număr de senatori și deputați, în frunte cu Gheorghe Chițu și V. A. Urechia :

« Avem fericirea a saluta ziua în care serbați aniversarea societății Asachi. Lucrul d-voastre, dea D[umne]zeu a fi un început mănos, pentru ca partea de peste Milcov să poată și ea a-și împlini recunoștința datorată bărbatului aceluia care a lucrat atita pentru cultura poporului. Țara-i este recunoscătoare. Memoria lui fie nepieritoare. Un monument să semnaleze figura iubită a lui Asachi. Trăiască societatea ! »⁵

Urechia fiind originar din Piatra Neamț⁶, nu este greu de bănuț cum aflaseră colegii săi din Cameră și de la Senat de activitatea societății și de aniversarea ei. Devenit cu câteva luni în urmă ministru al instrucțiunii, avea acum un prilej mai mult de a da curs elanului său de animator cultural. Este foarte probabil că ideea statuii, sugerată în depeșă, i se datoră. Dimitrie Gusti, vechi colaborator al ilustrului om comemorat, nu se mulțumi să semneze alături de ceilalți parlamentari, ci expedie și o misivă proprie :

« Aniversarea societății Asachi fie salutată pentru inițiativa sa la memoria bărbatului care atita a lucrat pentru Moldova și România și fie semnalul unui monument pe care datorim a [-] ridica »⁷.

¹ *Chronique*, în *Journal de Bucarest*, III, nr. 189, 16 iunie 1872. Amănunte privind împrejurările în care a fost realizată statuia lui Eliade, terminată în 1879 și inaugurată la 21 noiembrie 1881, în Emil Virtosu, *I. Heliade Rădulescu. Acte și scrisori*, 1928, p. 91—98.

² Pentru înființarea și statutele societății, vezi *Asachi*, revistă științifică și literară, Piatra, I, nr. 1, 10 aprilie 1881, p. 1—6.

³ *Aniversarea societ[ății] științifice literare Asachi din orașul Peatra*, *ibidem*, nr. 9, 10 decembrie 1881, p. 279—283.

Negre citi cu acel prilej primele capitole ale unui studiu mai întins, publicat în revistă și apoi în broșură, pentru care vezi mai departe nota 25.

⁴ Un rezumat în *Asachi*, I, nr. 10, 10 aprilie 1882, p. 308—313 ; retipărit în Calistrat Hogaș, *Pe drumuri de munte*, ed. Vladimir Streinu, II, 1947, p. 165—168.

⁵ *Asachi*, I, nr. 9, 10 decembrie 1881, p. 284.

⁶ Cf. G. Călinescu, *Material documentar*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, X, nr. 1, 1961, p. 135 ; vezi și Vistian Goia, V.A. Urechia, 1979, p. 14.

⁷ *Asachi*, loc. cit.

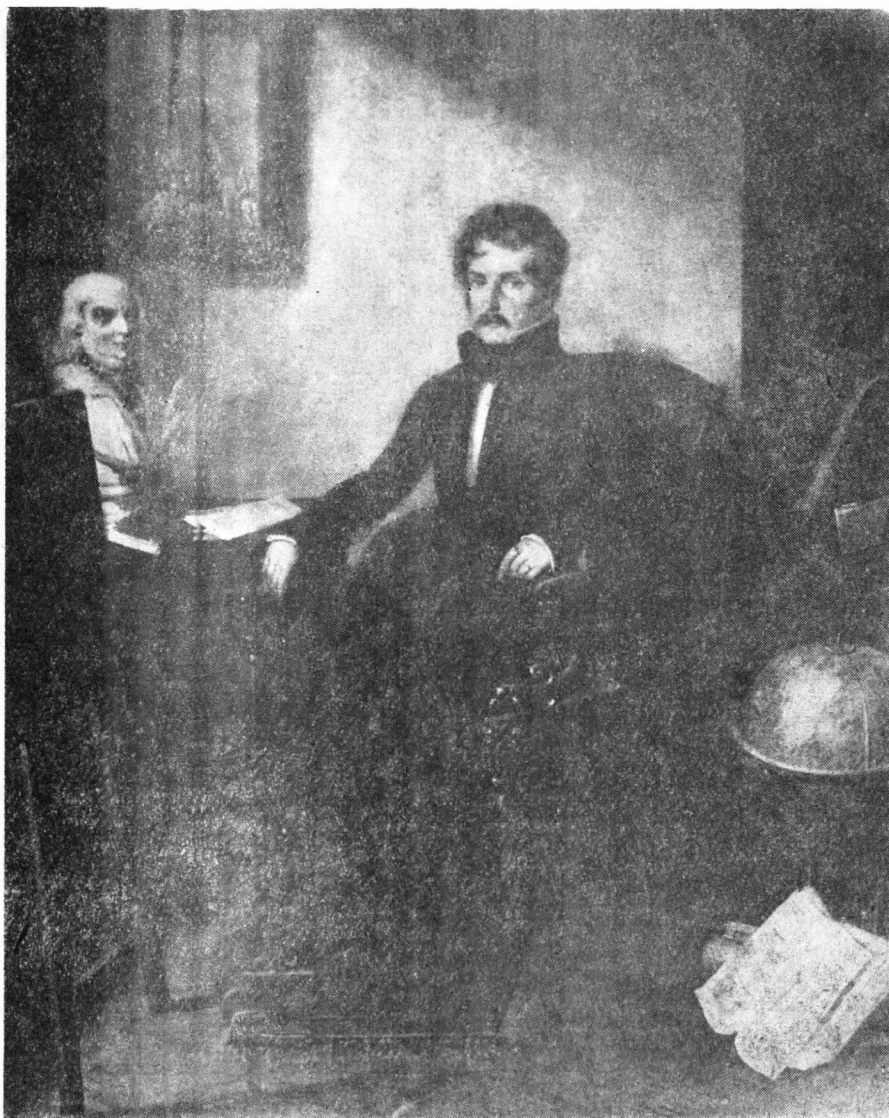


Fig. 1. — Giovanni Schiavoni. *Gheorghe Asachi*. 1837 — 1839. (Muzeul de artă al R. S. România).

Membrii societății, între care, pe lângă cei amintiți, îl întâlnim și pe I. L. Caragiale, revizorul școlar al circumscripției Neamț-Suceava⁸, răspunseră acestor îndemnuri făgăduind pe loc suma de 3 000 de lei în vederea statuii lui Asachi, «incarnațiunea națională a tot ce are Moldova ca știință, litere și arte», dar găsind că realizarea însăși a proiectului depășea competența lor: «Țara este datoare a eterniza memoria acestei ilustrații patriotice, transmițând-o posterității prin un monument ce trebuie a i se înălța. Fruntașilor țării le revine de drept această onoare»⁹. Inițiativa era trecută astfel corpurilor legiuitoare și guvernului, cu drept cuvânt de altfel, monumentul neavînd o semnificație locală, ci una națională.

În februarie 1882 se află că, pentru discuții preliminare privind viitoarea statuie, Urechia intenționa să convoace o întrunire a profesorilor universității ieșene. Pentru Piatra Neamț se prevedea

⁸ Marele dramaturg figurează printre cei 41 de «membri ordinari» ai societății, înscrși în primul an de la înființare. În lista lor, publicată în revista *Asachi*, II, nr. 9, 10 decembrie 1881, p. 282—283, mai întâlnim, în afară de viitorul autor al *Scrisorii pierdute*, doi «vechi magistrați», cîțiva profesori și institutori, un al doilea revizor școlar, un cleric, medici, farmaciști, ingineri, un avocat, un colonel. Unii dintre ei, institutorii în orice caz, vor fi intrat desigur în cercul de relații al

comunicativului scriitor, în timpul șederii acestuia la Piatra. Caragiale va apărea de altfel printre semnatarii răspunsului adresat de societate deputaților Gheorghe Chițu și V. A. Urechia în legătură cu ridicarea statuii (citat în nota următoare).

⁹ *Depeșa membrilor societății către mandatarii țerei*. D-lor Gh. Chițu și V.A. Ureche, în *Asachi*, I, nr. 9, 10 decembrie 1881, p. 286—287.

un bust, de care nu se mai vorbea apoi ¹⁰. Comitetul statuii se constituie la 1 martie, ziua de naștere a lui Asachi, cu un președinte (mitropolitul Iosif Naniescu), patru vicepreședinți (V. Alecsandri, V. A. Urechia, Nicolae Ionescu, Nicolae Culianu), tot atâția secretari (Dimitrie Gusti, A. I. Gheorghiu, Miltiade Țoni, Aron Densușianu), un casier, Constantin Climescu, precum și un mare număr de membri, în tot cam 60 de persoane având deocamdată rolul de a strânge fondurile trebuitoare prin subscrieri ¹¹. La 7 martie Urechia prezidă la Universitate cea dintâi întrunire a comitetului ¹². A rezultat de aici un apel imprimat, la redactarea căruia partea lui Urechia trebuiesă fi fost determinantă. Textul începea prin a recomanda cultul trecutului, « neîndoios semn de vitalitate națională » și întruparea lui în « marmure nepieritoare ». În timp ce monumentul lui Eliade, inaugurat în 1881, își ocupase în fine locul în fața Universității din București, iar pentru acela al lui Lazăr se făceau demersuri, Asachi nu putea fi trecut cu vederea. Deși în aparență izolate, se spunea în continuare, acțiunea lui Asachi și aceea a lui Lazăr urmăriseră același scop, cultivarea și redeșteptarea poporului român. Se cuvine a fi relevat faptul că autorii apelului se refereau mai cu seamă la meritele lui Asachi ca om al școlii. Documentul nu menționează opera sa literară, dar insistă asupra contribuției sale pe tărîm economic, amintind fabrica de hîrtie pe care cărturarul o înființase la Piatra Neamț ¹³.

Omiterea creației literare dintre motivele ce justificau ridicarea statuii este explicabilă. Ca scriitor, Asachi era și avea să rămînă, pînă în pragul veacului următor, un uitat ¹⁴. Dacă în memoriul lui Ion Negre, dascăl distins în orașul său, dar fără ecou mai larg în opinia publică, scrierile lui Asachi fuseseră citate cu elogii, ele nu se bucurau de nici o prețuire în manualul de istoria literaturii române al lui Aron Densușianu, profesor la Universitatea din Iași și membru în comitetul prezidat de Iosif Naniescu. « În lunga sa viață », citim în această carte, [Asachi] « a dezvoltat o activitate foarte întinsă pe terenul literar, dar și foarte desconcentrată, căci se ocupă aproape cu toate speciile de literatură, în prosă și poezie. Activitatea lui a fost deșteptătoare. Acesta este meritul lui cel mai mare. Ca scriitor însă, nu s-a distins în nici o specialitate. Drept aceea este aproape imposibil a-i nimeri clasa scriitorilor între cari să-l punem. Multă energie și bunăvoință, fără talente deosebite » ¹⁵. Potrivit intenției manifeste a comitetului, nu Asachi scriitorul urma în orice caz a fi înfățișat în statuie, nici iubitorul de artă, nici omul de teatru. Inscripția de pe soclul monumentului, ca și reliefurile ce-l vor împodobi, se vor referi exclusiv la activitatea sa pe tărîm didactic ¹⁶.

Optimist, sau mai degrabă nerăbdător, comitetul credea că statuia putea fi terminată într-un an, uitînd că pentru aceea a lui Eliade fusese necesar un timp cu mult mai lung. Acest fel de a vedea, ignorînd dificultățile materiale și durata firească a realizării unei opere monumentale,

¹⁰ Cf. *Știrile zilei*, în *Liberalul*, Iași, III, 28 februarie 1882 (după ziarul *Mișcarea liberală* din Piatra). Vezi și nota 20.

¹¹ *Alegerea comitetului pentru ridicarea statuii lui Gh. Asachi*, în *Asachi*, I, nr. 12, 10 martie 1882. Vezi de asemenea *Informațiuni*, în *Românul*, XXVI, 6 martie 1882; *Cronica locală*, în *Curierul*, Iași, X, nr. 28, 10/22 martie 1882. Comitetul cuprindea, în rest, cîteva personalități ale vieții publice, în frunte cu I.C. Brătianu și Mihail Kogălniceanu, precum și un număr însemnat de intelectuali, în majoritatea lor moldoveni, ca episcopul Melchisedec, dr. L. Russ senior, dr. Anastase Fătu, fost stipendist al Gimnaziului Vasilian, G. Missail, V. Pogor, Al. Papadopol-Callimah, Andrei Vizanti, Al. Lambrilor, G. Sion, N. Ganc, D. Rosetti, T. Burada, V. Burlă, I.A. Darzeu, directorul școlii normale de la Trei Ierarhi. Figurau de asemenea pictorii G. Panaiteanu-Bardasare, fost elev și bursier al Academiei Mihăilene și N. Grigorescu, adăugat desigur din oficiu de amicul său V. A. Urechia, întrucît în acel moment nu se afla în țară.

¹² *Informations*, în *La Gazette de Roumanie*, II, nr. 137, 10/22 martie 1882.

¹³ Difuzat sub formă de foi volante, apelul a fost reprodus și în presa vremii. Vezi astfel *Binele Public*, IV, nr. 149, 10 iunie 1882. Este retipărit în Theodor Codrescu, *Uricariul*,

XVI, Iași, 1891, p. 170–175.

¹⁴ În *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea*, II, 1901, p. 516–517, N. Iorga va releva însușirile versurilor de tinerețe ale lui Asachi, « un adevărat poet din mila lui Dumnezeu, în jurul ideilor nouă și puternice ale căruia se cristallizează limba în forme de o frumusețe neașteptată ».

¹⁵ Aron Densușianu, *Istoria limbei și literaturii române*, Iași, 1885, p. 237. În *Istoria limbei și literaturii române*, Iași, 1886, I. Nădejde prezintă pe Beldiman, Conachi și Donici (p. 461–463) dar nu-l amintește pe Asachi.

¹⁶ Vezi textul inscripției la p. 70, nota 137: pentru subiectele celor două relieuri, ilustrînd activitatea lui Asachi din perioada Gimnaziului Vasilian (1828–1831) și a Academiei Mihăilene (1835–1847), vezi p. 58–59 și notele 72 și 77. Potrivit unei mărturii contemporane, unul dintre atributele statuii, pergamentul ținut pe genunchi de cărturar, s-ar referi la cursul pentru ingineri hotarnici predat de Asachi la Academia Domnească din Iași, în 1813–1818 (vezi nota 139). Cf. și G. Ibrăileanu, *Istoria literaturii române moderne*, curs ținut la Universitatea din Iași în 1910–1911, în *Opere*, ed. Rodica Rotaru și Al. Piru, VII, 1979, p. 312: « La inaugurarea statuii lui [Asachi], nimeni n-a vorbit despre activitatea lui literară și nici statuia nu i-a fost făcută pentru aceasta ».



Fig. 2. — Gheorghe Asachi. Fotografie. Către 1860. Exemplar dăruit Academiei Române de V. A. Urechia.
(Biblioteca Academiei R. S. România. Cabinetul de stampe).

va da naștere, alături de alte pricini, unei încordări crescînde între V.A. Urechia și Ion Georgescu. Deocamdată comitetul înclina însă a încredința comanda lui Ettore Ferrari, autorul statuii lui Eliade¹⁷.

În ianuarie 1883 (Urechia părăsise între timp ministerul) lucrurile amenințau a rămîne « baltă », cum observa un ziar ieșean, întrebînd muștrător ce se făcuse cu listele de subscripție și cu sumele « bunișoare » adunate cu ajutorul lor¹⁸. Cîțiva ani chestiunea nu ieși din faza subscripțiilor și nici în privința sculptorului nu se luă vreo hotărîre. Notițe polemice aminteau comitetului, la răstimpuri, îndatoririle pe care și le asumase¹⁹. Profesorul Climescu se simți astfel dator

¹⁷ Cineva în curent cu activitatea lui Ettore Ferrari scria în *La confederazione latina*, Roma, I, nr. 4, 14 mai 1882 : « Sono in grado di aggiungere che fra breve riceverà una grande ordinazione per la statua d'un altro patriota romeno di Jasi, morto da diversi anni, il signor *Assaki* » ; vezi și *Eco di Romania*, în *Fraternitatea italo-română*, II, nr. 26 15/27 martie 1882.

¹⁸ *Pactul social*, Iași, I, ianuarie 1883 (cf. *Resboiul*, VII,

nr. 995, 30 ianuarie 1883).

¹⁹ *Din localitate*, în *Liberalul*, Iași, VI, nr. 37, 26 februarie 1885 : « Mai există oare vechiul comitet instituit în orașul nostru pentru statua ce urma a se ridica celui mai aprig luptător a [l] culturii românești și poetului George Asachi ? Dacă există, mai lucrează el ceva, sau s-a lăsat să-l furieze [sic] somnul adînc al nepăsării pe laurii deja cîștigați ? »

să răspundă în numele colegilor săi, în martie 1885, că din cele 300 de liste ce fuseseră distribuite, nu sosiseră îndărăt decît 44, aducînd ceva mai puțin de 4 000 de lei. Alți 6 000 fuseseră acordați de Ministerul Instrucțiunii²⁰. O împrejurare ce s-ar putea să fi precipitat lucrurile a fost comemorarea a cincizeci de ani de la întemeierea Academiei Mihăilene, care se făcu la Iași, printr-o serbare și o mare expoziție (27 și 28 iunie)²¹. Meritele lui Asachi ca promotor al învățămîntului național apărură atunci într-o lumină puternică. Decizia de a se încredința lucrarea lui Ion Georgescu a fost luată, se pare, la propunerea lui Urechia²², în toamna sau în iarna lui 1885, după ce artistul se întorsese din cea de a treia dintre călătoriile sale în Italia, iar bucureștenii putuseră vedea, în octombrie, cu cîteva luni înainte de a fi inaugurată, statuia lui Lazăr²³.

II

Georgescu primi de la Iași « toate documentele » socotite necesare de comitetul statuii²⁴, desigur principalele biografii ale scriitorului²⁵ și unele fotografii²⁶. El însuși căutase « portretele lui Asachi în diferite feluri », directorii liceelor Sfîntul Sava și Matei Basarab făgăduind a-i împrumuta pe cele de care dispuneau²⁷. Nu putem preciza dacă le va fi cunoscut pe cele pictate de Josef Bayer (1826)²⁸ și Giovanni Schiavoni (1837—1839)²⁹, aparținînd atunci unor particulari. Reconstituire postumă, cel datorat lui C.D. Stahi nu i-a putut fi de prea mult folos³⁰. A utilizat în schimb, precum

²⁰ *Ibidem*, nr. 42, 3 martie 1885. Din spusele lui Climescu rezultă că admiratorii lui Asachi de la Piatra nu vărsaseră cel 3000 de lei promiși în seara banchetului din 4 decembrie 1881. *Liberalul* avea să revină apoi cu o nouă notă: « Nu știm ce-a mai făcut comitetul pentru ridicarea acestei statui... » (nr. 94, 29 aprilie 1885).

²¹ O dare de seamă asupra festivităților în *Liberalul*, VI, nr. 133, 23 iunie și 135, 27 iunie (*Din localitate*). Cf. și editorul numărului 137 din 29 iunie: « Această serbare a fost de cel mai mare interes, căci acum putem vedea cît progres am făcut pe acest tărîm [al învățămîntului superior în limba română], de cînd Gheorghe Asachi în Moldova, Ioan Văcărescu, Gheorghe Lazăr, Ioan Hellade Rădulescu în Muntenia, au pus cea dintîi piatră la clădirea acestui templu urîș al culturii ». O importantă operă istorică prilejuită de festivitățile semicentenarului Academiei Mihăilene este volumul publicat de A.D. Xenopol și C. Erbeicanu, *Serbarea școlară de la Iași*, 1885. Serbarea contribuî la răspîndirea iconografiei lui Asachi. În ajun, atelierul Bernard Brand din Iași puse în vinzare « trei modeluri » ale unuia dintre fotografiile scriitorului, « prea bine reușite » (pentru unul dintre ele, vezi nota 132). « Credem că fiecare cetățean », continua anunțul din ziar, « va ține a poseda în casa sa chipul marelui luminător al nației noastre » (*ibidem*, nr. 134, 26 iunie). Președintele comitetului de organizare al serbării fusese N. Culiianu, rectorul Universității, care avea să se intereseze îndeaproape și de statute. Mai tîrziu, Th. Codrescu va scrie: « Mărturisesc în cuget curat că perdusem iluziunea că voi vedea ridicată în Iași statuia lui Asachi. Această nobilă inițiativă s-au luat în anul 1882, luna martie. Îmbrățișarea publicului a fost mai mult decît rece. Sint convîns că dacă domnii V. A. Urechia, C. Climescu și N. Culiianu nu și-ar fi pus toată sîmînța spre a încununa cu succes această patriotică faptă, prin o tenace stăruință, adunînd bani prin diferite căi lăudabile, statuia lui Asachi n-ar fi văzut lumina » (*Uricariul*, XVI, Iași, 1891, p. 175). Foarte importantă la început, contribuția lui V. A. Urechia la ridicarea statuii lui Asachi scăzu apoi pe măsură ce istoricul fu atras de un nou proiect, acela al unui monument închinat lui Milon Costin, cărula se pregătea să-i editeze operele.

²² Cf. art. cit. în nota 91.

²³ Cf. *Națiunea*, IV, nr. 964, 16 octombrie 1885: « Statuia lui Lazăr, operă a distinsului nostru sculptor Georgescu, a sosit în gara București. Ea va fi transportată astăzi pe locul de lângă Academie, unde va fi așezată ».

²⁴ *Știri d-ale zilei*, în *Românul*, XXX, 16 ianuarie 1886.

²⁵ Asupra lui G. Asachi existau în primul rînd cîteva prețioase texte ale scriitorului însuși, între care *Notiție biografică*, Iași, 1863 și introducerea la *Nuiele istorice a României*, ed. a 3-a, Iași, 1867, p. III—IX. Studiul cel mai complet era acela al lui Ion Negre, *Gheorghe Asachi. Viața, lucrările, scrierile sale și epoca în care a trăit, 1788—1869*, Platră, 1882. Activitatea desfășurată de Asachi în domeniul școlilor fusese prezentată într-un luminos *Memoriu asupra învățămîntului*, publicat de A.D. Xenopol în *Serbarea școlară*, cit., p. 108—171.

²⁶ Pentru principalele fotografii ale lui Asachi, vezi mai departe, p. 70, notele 130—133.

²⁷ *Știri d-ale zilei*, în *Românul*, cit.

²⁸ Muzeul de artă din Ploiești; cf. Remus Niculescu, *Gheorghe Asachi și începuturile litografiei în Moldova*, în *Studii și cercetări de bibliologie*, I, 1955, p. 71, 73, repr. p. 72.

²⁹ Muzeul de artă al R. S. România, inv. 4102; cf. Paula Constantinescu, în *Catalogul Galeriei Naționale*, I, *Secolul XIX*, p. LX, nr. 144.

³⁰ Portretul există în două variante. Cea dintîi, datată 1879 și aflată la Muzeul de artă din Iași (inv. 231), reprezintă bustul personajului fără brațe; repr. în Virginia Vasilevici, *Muzeul de Artă din Iași. Valori de artă românească*, Iași, 1970, p. 23. În a doua variantă, scriitorul își ține ochelarii în mîna stîngă, singura vizibilă. Datat 1881, acest ultim tablou a figurat în expoziția artiștilor în viață din acel an (*cat.*, nr. 168), fiind achiziționat de Pinacoteca Statului (cf. P. Ionescu, *Catalog*, ed. a 2-a, 1888, nr. 81). Nu începe îndoielă că Georgescu l-a cunoscut. În prezent tabloul se află la Muzeul de artă al R. S. România, inv. 291; cf. Paula Constantinescu, *op. cit.*, LXIV, nr. 152. Sub raport fizionomic, ambele variante se apropie considerabil de o fotografie a lui Asachi, dăruită de V. A. Urechia Academiei Române în 1882 (pentru care vezi mai departe, p. 70 și nota 130). Trăsăturile, expresia figurii, direcția privirii, lungile plete albe seamănă îndeaproape. Fotografia constituie totodată elementul de

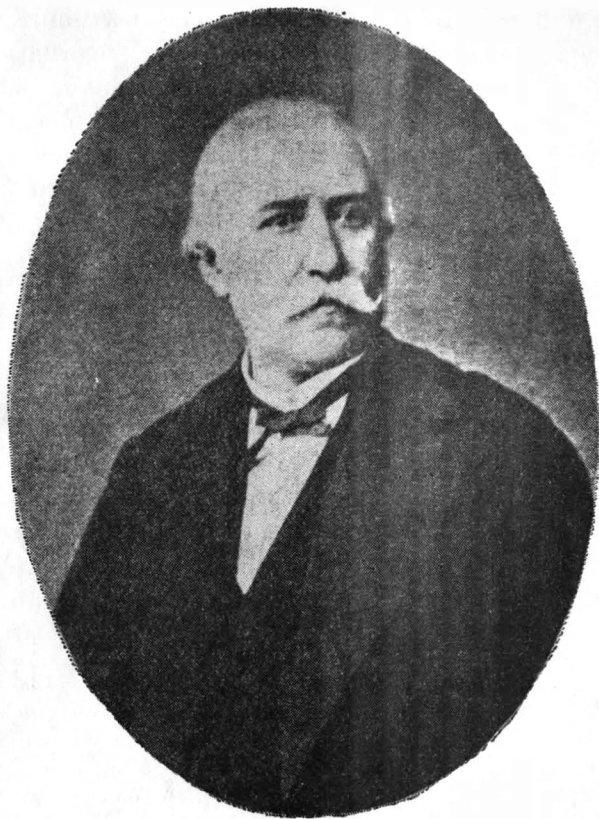


Fig. 3. — Poetul Dimitrie Gusti. Fotografie. Către 1885. (Biblioteca Academiei R. S. România. Cabinetul de stampe).

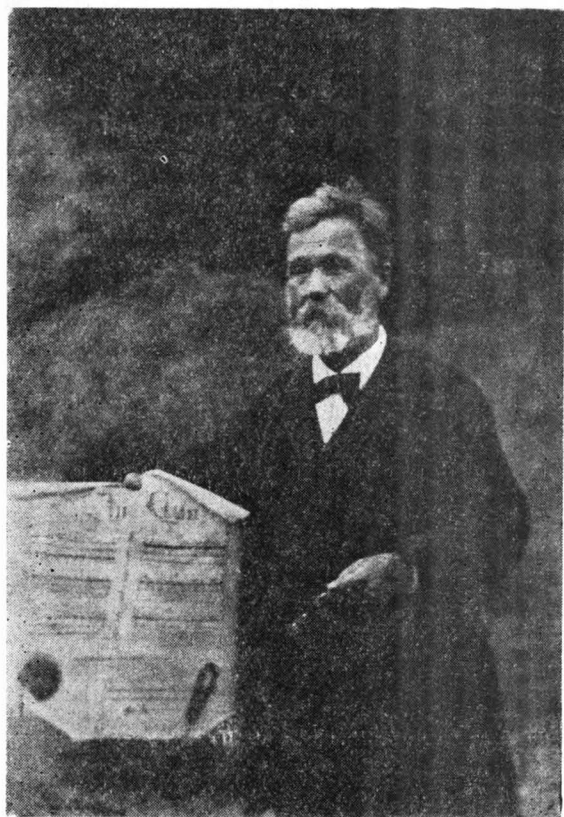


Fig. — 4. V. A. Urechia. Fotografie. 1890. (Biblioteca « V. A. Urechia », Galați).

aflăm dintr-un izvor contemporan³¹, un relief modelat în 1855, la Bruxelles, de Julien Leclercq, un elev al lui David d'Angers, singurul portret în care Asachi este reprezentat din profil³².

Sculptorul, ni se spune, a « compulsat » texte și a urmat indicațiile unui « savant academician »³³. Acesta din urmă nu putea fi decât V. A. Urechia, care în calitate de fost elev al Academiei Mihăilene și de istoric al învățământului românesc era în măsură a-i da îndrumări utile cu privire la Asachi și la epoca lui³⁴. Spre deosebire de statuia lui Lazăr, înfățișând un personaj depărtat în timp și devenit oarecum legendar³⁵, aceea a lui Asachi, la care Georgescu a început a lucra la mai puțin de două decenii de la moartea celui portretizat, a putut beneficia nu numai de o documentație cu mult mai întinsă, dar și de mărturiile unor contemporani care nu se mărginiseră a-l zări în copilărie sau în adolescență, ci îl cunoscuseră îndeaproape și lucraseră alături de el, pe tărîmul școlilor sau ca publiciști.

Dintre membrii comitetului, cel cu care Georgescu s-a întâlnit « mai des » în perioada în care și-a conceput opera, adică în cursul anului 1886 [6]* a fost Dimitrie Gusti, stipendist și

legătură dintre pinzele lui Stahi și statuia lui Georgescu, care, la rîndul său, a recurs la această imagine pentru unele detalii ale figurii. Nu pare însă probabil ca tabloul de la Iași să fi fost „folosit ca document iconografic pentru executarea statuii lui Asachi” (Paula Constantinescu, *loc. cit.*). Interpretarea dată de cei doi artiști aceleiași imagini este cu totul diferită.

³¹ Vezi art. cit. în nota 116.

³² Basorelief, gips, 19 cm. diametru. Semnat și datat : *Leclercq Bruxelles 1855*. Inscripție în semicerc, sus : *Georgi Asaky Moldo-Roman născut 1788*. Provine de la V.A. Urechia, care l-a dăruit fundației sale de la Galați. Cf. *Inventar de obiectele aflate în galeantarele deschise conform procesului verbal din 11 septembrie 1903, al comitetului Bibliotecii Ureche*, f. 66^r; transferat la Muzeul de istorie din Galați în 1949 (inv. 5 240). Așupra lui Julien Gabriel Leclercq (Gand 1805—Bruxelles 1882), vezi Thieme-Becker, XXII, 1928, p. 524.

³³ Vezi art. cit. în nota 115.

³⁴ Mai tirziu Urechia va publica unele amintiri despre Asachi, căruia îi fusese prezentat în copilărie de unchiul său D. Merișescu, posesor al unei întinse livezi de lângă Piatra (*Din tainele vieții*, în *Apărarea națională*, I, nr. 133, 1 iunie 1900). Asachi a înlesnit înscrierea viitorului istoric printre elevii interni ai Academiei Mihăilene (*ibidem.*, nr. 137, 5 iunie 1900).

³⁵ Vezi Remus Niculescu, *Art statuaire et vision du passé*, în *Revue des études sud-est européennes*, XVI, nr. 4, 1979, p. 754—755, 757.

* Cifrele indicate între paranteze drepte, atât în text cît și în aparatul critic, trimit la documentele din *Anexe*.

absolvent, în 1837, al Academiei Mihăilene, unde a predat apoi cursuri de retorică și mitologie ³⁶. Scrisese versuri foarte prețuite de Asachi, fiind «întîiul și unicul elev al referendarului școalelor» și poate din această pricină «cam prea încîntat de persoana sa», cum și-l amintea, cu oarecare invidie, G. Sion ³⁷. Reputația sa literară a cîștigat mult de cînd s-a văzut că poemul *Închinare la mormîntul lui Ștefan cel Mare*, prilejuit de comemorarea voievodului din 1871 și atribuit o vreme, fie și ipotetic, lui Eminescu, era de fapt opera sa ³⁸.

Gusti, care în 1839 vorbise elevilor săi de la Academie și despre «anticele romanilor» ³⁹, ceea ce presupunea, oricum, un anume grad de familiarizare cu fenomenul plastic, va fi fost desigur un oaspete prețios în atelierul artistului, capabil să poarte discuția dincolo de amănuntele de epocă, singurele accesibile lui Urechia, și în sfera mai înaltă a imaginației creatoare. El înțelegea semnificația atitudinii și a gesturilor, valoarea expresiei întipărite pe o fizionomie. În manualul său de retorică se opri astfel la «gesticulațiune», limbă «mută dar foarte puternică», exercitînd «tot acea lucrare asupra ochilor ca și vocea asupra urechilor». Figura, scria Gusti, «este organul cel mai principal în care trebuie să se zugrăvească toate simțimintele și pasiunile», «voioșia sau întristarea, mîndria sau umilința, amenințarea sau rugămîntea, entuziasmul sau apatia». Expresia feții, mai adăuga el, «adeseori zice mai mult decît discursul cel mai elocvent». Și cita, printre altele exemple, pe Mirabeau ridicîndu-se în mijlocul unei adunări, după ce «în ziua aceea tăcuse

³⁶ O scurtă prezentare a lui Dimitrie Gusti, de Maria Frunză, în *Istoria literaturii române*, II, 1968, p. 587–589. Vezi și Florin Faifer, în *Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900*, 1979, p. 419–420.

³⁷ G. Sion, *Suvenire contemporane*, [1888], ed. P. V. Haneș, 1915, p. 348, 350.

³⁸ Textul poemului a fost retipărit după o foaie volantă, cu comentarii păstrînd un minimum de scepticism cu privire la autor, în M. Eminescu, *Opere*, ed. Perpessicius, I, 1939, p. 497–502. Repunerea în drepturi a lui Gusti a urmat după două decenii (cf. Perpessicius, *Poemul Putnei, o postumă mai pușin*, în *Alle mențiuni de istorie literară și folclor*, 1961, p. 122–133).

³⁹ Cf. A. D. Xenopol, C. Erbiceanu, *Serbarea școlară de la Iași*, cit., *Catalogul expoziției*, p. 266, nr. 9: «Mitologia grecilor și anticele romanilor, propuse de Dimitrie Gusti în clasele umanioare a Academiei Mihăilene la 1839». Cursul, pentru care nu se dau date editoriale, pare a fi fost manuscris.



Fig. 5. — Doi discipoli ai lui Asachi (cel din dreapta este poetul Dimitrie Gusti). Detaliu din basorelieful Gheorghe Asachi împărțind premiul elevilor Gimnaziului Vasilian.

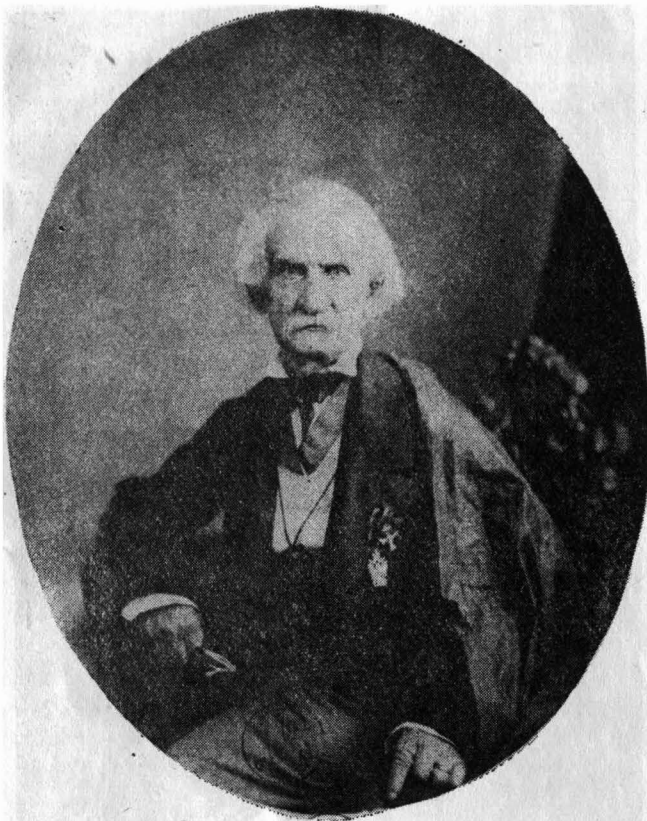


Fig. 6. — Gheorghe Asachi. Fotografie. După 1860. (Biblioteca Academiei R. S. România. Cabinetul de stampe).

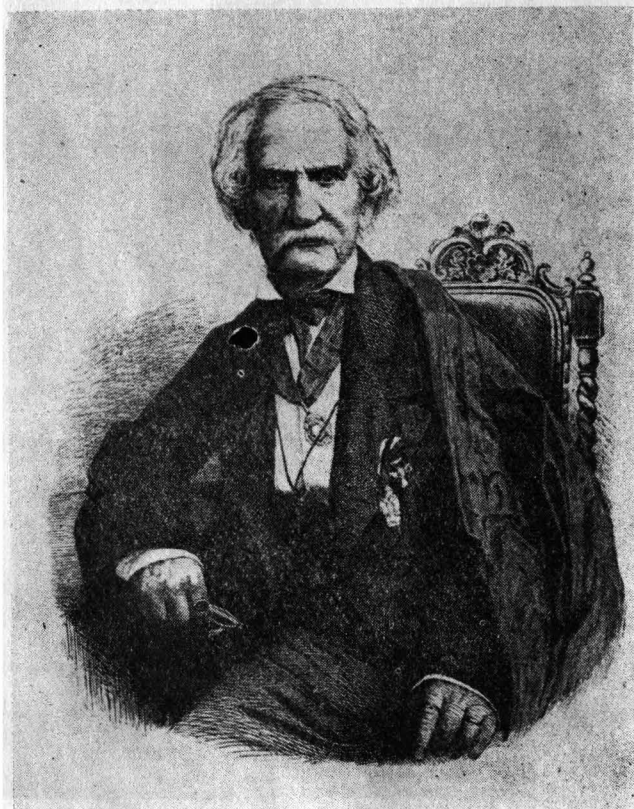


Fig. 7. — Gheorghe Asachi. Gravură în lemn după fotografia precedentă. (Nuvele istorice a României, 1867).

șăzînd pe scaunul său », și înaintînd spre tribună « cu pași mici, cu ochii înfipti în pămînt și cu totul acufundat în adînci gîndiri »⁴⁰.

Amintirile lui Gusti datau nu numai din anii îndepărtati ai tinereții, dar și din ultima parte a vieții lui Asachi, căruia, printre puțini alții, îi rămăsese devotat. În 1865 el închinase fostului său mentor un sonet :

Saptezeci și șase de ani ți-mpresoară,
Ești bătrîn acuma, bătrîn și-ai văzut
Cum pe frunte-ți timpul repede-au trecut :
Zili senine, triste, ca un nor ce zboară.⁴¹

La spusele contemporanilor se adăugau propriile mărturii ale lui Asachi. Acesta a stăruit în repetate rînduri asupra locului ce-i revenea în istoria culturală a vremii sale, apărîndu-se de unii adversari și plîngîndu-se de indiferența sau ostilitatea de care, cu trecerea anilor, se simțea tot mai mult înconjurat. Încă în plină activitate, în 1839, scrisese în *Meditația unui îmbătrînit poet* :

« În mormintele cele așezate zac prietenii, numai eu am rămas ca un singuratic spic pe carele secerătoriul au uitat a-l tăe ! Un nou neam a răsărit, cu nouă dorințe și idei nouă, plin de mirare aud numi nouă și versuri nouă, sunetul numirilor celor vechi au trecut, precum m-am trecut și eu însumi. Poate că sînt de puțini cinstit, de mulți defăimat și de nime iubit »⁴².

Neamul cel « nou » era generația lui Kogălniceanu și a lui Alecsandri, a *Daciei literare* și a *Propășirii*, pe care Asachi n-a înțeles-o și n-a iubit-o, deși îi pregătise drumul prin necurmăte străduințe⁴³. De la o catedră a Academiei Mihăilene, ctitoria spirituală a lui Asachi, a rostit în 1843 Kogălniceanu celebrul său *Cuvînt pentru deschiderea cursului de istorie națională*. Atunci cînd, în 1847, Academia fu desființată de cei ce vedeau în răspîndirea culturii o primejdie pentru interesele lor de

⁴⁰ Dimitrie Gusti, *Ritorică pentru tinerimea studiosă*, ed a 2-a, revăzută și adăugită, Iași, 1875, p. 281—285 (cap. V, secțiunea III : *Gesticulațiunea*).

⁴¹ D. Gusti, *Sonet d-lui Gheorghe Asachi*, în *Calendar pentru români*, Iași, 1865, p. XXVII.

⁴² [G. Asachi], *Meditația unui îmbătrînit poet*, în *Albina românească*, XI, nr. 17, 26 februarie 1839.

⁴³ Un prim moment de încordare între Kogălniceanu și Asachi se situează chiar în 1839, curînd după întoarcerea tînărului istoric de la studii. Cf. G. Zane, *O concurență tipografică și o polemică literară între M. Kogălniceanu și G. Asachi*, în *Arhiva românească*, VI, 1941, p. 31—71.

Fig. 8. — Gheorghe Asachi. Fotografie de A. Schivert. Către 1860. (Biblioteca Academiei R. S. România. Cabinetul de stampe).



castă, Asachi, cum va observa A. D. Xenopol, « fără îndoială a trebuit să sufere cel mai mult, văzându-și ruinată munca unei vieți întregi »⁴⁴. Cuvintele referendumului școlilor răsună și astăzi acuzatoare, împotriva celor care, deprinși a considera dregătoriile aducătoare de câștig și presupunând studii superioare « ca o clironomie privilegiată a familiilor mari », refuzaseră a mai încuviința o organizare școlară ce înzestra cu aceleași cunoștințe pe cei avuți și pe cei săraci⁴⁵. El va numi reforma din 1847 « o fatală lovire în desvălirea și propășirea învățaturii naționale »⁴⁶.

Și totuși Asachi n-a fost alături de tineri nici în 1848, nici în epoca luptelor pentru Unire, închistându-se într-o atitudine conservatoare și anacronică. Cu drept cuvânt s-a putut spune că, sub acest raport, deschizătorul de drum de altădată și-a supraviețuit⁴⁷. După 1850 el trăi tot mai retras, cufundat în amintiri. Istoria veche a Moldovei îi apărea acum ca un șir de întâmplări misterioase și tragice, care i-au inspirat scrieri de un romantism neguros⁴⁸. Când, odată cu alegerea lui Cuza, noua generație izbîndi, de numele bătrînului rămînea legată atitudinea sa din trecutul imediat, covîrșind un timp pe aceea a marilor sale merite din vremea bărbăției și a maturității. Ajuns prim-ministru, Kogălniceanu pare a nu-l fi cruțat⁴⁹. I-a luat în orice caz conducerea unei foi periodice. Adînc mîhnit, bătrînul își încheia patetica autobiografie din 1863 printr-un reproș adresat contemporanilor :

« Sic annorum labor quinquaginta remuneratur ! »⁵⁰

⁴⁴ A. D. Xenopol, *Memoriu asupra învățămîntului*, cit., p. 169.

⁴⁵ G. Asachi, *Cvestia învățătorei publice în Principatul Moldovei*, Iași, 1858, p. 21.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 24.

⁴⁷ E. Lovinescu, *Gh. Asachi*, ed. definitivă, 1927, p. 54.

⁴⁸ Vezi G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* 1941, p. 104—111.

⁴⁹ Kogălniceanu i-ar fi adresat « cuvintele cele mai defăimătoare », în chiar localul Consiliului de Miniștri (*Suplement*

extraordinar al Monitorului Oficial al Moldovei. Procesele verbale ale Adunării electivă din Moldova, nr. XX, ședința din 13 februarie 1861, p. 259). Asachi se plînsese de această înfruntare printr-un memoriu (*ibidem*, ședința din 14 martie 1861, p. 74). Trebuie să adăugăm, spre cîntea lui Kogălniceanu, că, la moartea bătrînului scriitor, ceru aprobarea unui credit extraordinar pentru înmormîntarea « veteranului literaturii române » (*Monitorul oficial*, nr. 256, 20 noiembrie 1869, p. 1142). Referințe privind relațiile dintre cei doi scriitori, în Al. Zub, *Mihail Kogălniceanu. Biobibliografie*, 1971.

⁵⁰ G. Asachi, *Notiție biografică*, 1863, p. 12.

Toate acestea erau încă vii în mintea multora atunci când Georgescu și-a conceput monumentul. Resentimentele unui adversar din generația unionistă se vor manifesta astfel, nedrepte și lipsite de pietate, chiar în 1888, când statuia lui Asachi era aproape terminată, în volumul de memorii al lui G. Sion :

« Dar și absurditatea face minunile sale. Astfel ea a creat o seamă de adoratori ai mediocrității, cari nu s-au mulțumit de a funda o revistă și o societate cu numele Asachi, dar au întreprins de a-i ridica un monument ! O deșertăciune a deșertăciunilor ! Dar oare cum vom mai onora memoria lui Beldiman, a lui Conachi, a lui Negruzzi, a lui Kogălniceanu, a lui Alecsandri... »⁵¹

Cu altă înțelegere a evenimentelor, A. D. Xenopol vedea în Asachi « un luceafăr în mișcarea de redeşptare a românilor »⁵². Tardiva ieșire polemică a lui Sion ne dă însă măsura ostilității ce a întristat ultimii ani ai lui Asachi. La inaugurarea statuii, Theodor Codrescu va aminti cu amărăciune că veneratul său îndrumător nu fusese desemnat printre membrii Academiei Române : « Asachi, înlăturat de la toate ocupațiunile ce a avut, se mîngîia cu compunerea multor articole istorice și piese naționale, pe care le publica în calendarul Institutului Albinei »⁵³. Meditația insingurată, crepusculară, ținea de o ipostază tipică a lui Asachi, notată ca atare de contemporani.

III

Sculptorul execută, spre a le supune comitetului, mai multe machete sau « schițe » cum le numeau ziarele⁵⁴, probabil două, câte înfățișase și la concursul pentru statuia lui Lazăr⁵⁵. La 8 ianuarie 1886 le terminase. Tot atunci se anunță că intenționa să le expună în sala de la Stavropoleos, unde cu trei ani în urmă putuseră fi văzute proiectele pentru monumentul dascălului din Avrig. Concurs nu se mai publicase, de astă dată artistul fiind desemnat de comitet. Nici prezentarea publică a machetelor nu pare a mai fi avut loc. Trecură mai bine de două luni, în cursul cărora « schițele » lui Georgescu vor fi fost examinate desigur de unii dintre membrii comitetului, mai cu seamă de V. A. Urechia, care locuia în București. Nu este exclus ca în această perioadă să se fi făcut și o selecție preliminară, alegîndu-se proiectul ce va fi părut mai potrivit. Reunit apoi într-un atelier improvizat al sculptorului, din clădirea fostului han Șerban Vodă, comitetul aprobă în unanimitate, la 22 martie, macheta viitoarei statuii⁵⁶. Fuseseră convocați în acea zi, sub președinția mitropolitului Iosif Naniescu, Leon Negruzzi, primarul Iașilor, Dimitrie Gusti, Nicolae Ionescu, V. A. Urechia, Constantin Climescu, casierul comitetului, A. I. Gheorghiu și Andrei Vizanti [1]. Georgescu semnă apoi un contract în valoare de 15 000 de lei, prin care se îndatora să execute statuia din marmură de Carrara, precum și soclul, tot din marmură, împodobit cu două reliefuri în bronz. La 8 aprilie 1886, încasa o primă rată de șase mii [2].

Este de presupus că macheta aprobată anunța, cel puțin în liniile sale mari, înfățișarea finală a operei. Această machetă, de care sculptorul s-a slujit la executarea modelului definitiv, transpus apoi în marmură, nu ne este cunoscută⁵⁷. A fost probabil distrusă, împătășind soarta multora dintre sculpturile lui Georgescu. Există însă alta, care se deosebește de forma la care s-a oprit în cele din urmă artistul. Turnată în gips și patinată în culoarea bronzului, ea a rămas în posesia lui V.A. Ure-

⁵¹ G. Sion, *Suvenir contimporane*, ed. cit., p. 352–353. În 1882 Sion figurase totuși printre membrii comitetului pentru ridicarea statuii (vezi nota 11).

⁵² A. D. Xenopol, *Memoriu asupra învățămîntului*, cit., p. 112.

⁵³ Theodor Codrescu, *Amintiri despre Gheorghe Asachi*, în *Arhiva*, Iași, II, nr. 6, decembrie 1890, p. 338–341.

⁵⁴ *Cronica zilei*, în *Resboiul*, X, nr. 30-45, 8 ianuarie 1886. « Lucrările preliminare » ale lui Georgescu în vederea statuii sînt menționate și în *Românul*, XXX, 16 ianuarie 1886 (*Știri d-ale zilei*); tot aici, la 18 ianuarie, se anunță terminarea « schițelor » (*Informațiuni*). Vezi și *Literatură și arte*, în *Familia*, XXII, nr. 2, 12/24 ianuarie 1886, p. 21.

⁵⁵ Vezi mai departe nota 60.

⁵⁶ *Nos échos* în *L'Indépendance roumaine*, X, nr. 256 29 martie/10 aprilie 1886 ; « Le comité [...] a trouvé le travail fort bien réussi et l'a approuvé à l'unanimité ».

⁵⁷ Cel ce urmăreau activitatea artistului știau de existența acestei schițe modelate, de care Georgescu nu s-a despărțit, desigur, cel puțin pînă la terminarea monumentului în forma sa definitivă. Cf. Lyonel, *Exposițiunea de la Intim-Club*, în *Românul*, XXX, 1 iunie 1886 : « Am fi dorit să espună la Intim-Club și pe Asachi, în macheta ce are deja gala în atelierul său ». Un mulaj în gips al machetei, căreia îi va fi adus între timp modificările de detaliu cerute de comitet, va fi expediat de sculptor, un an mai tîrziu, furnizorului său F. Bacallo din Carrara, spre a-i sluji la proporționarea blocului de marmură necesar pentru executarea statuii [3, 7].



Fig. 9. — *Machetă pentru statuia lui Gheorghe Asachi. Gips patinat, 1886. (Muzeul de artă din Galați).*

chia, fiind dăruită de acesta bibliotecii pe care a înființat-o la Galați⁵⁸. Este desigur o variantă respinsă de comitet. Desene preliminare pentru statuia lui Asachi nu ni s-au păstrat. Cele prefigurând aspectul viitor al unora dintre sculpturile lui Georgescu sînt dealtfel extrem de rare⁵⁹. Desenele sale

⁵⁸ Gips patinat, 45 cm., semnat în stînga pe plîntă: *I. Georgescu*. Păstrată în prezent în depozitul Muzeului de artă din Galați (inv. 107), opera a fost transferată aici de la Biblioteca « V. A. Urechia » din același oraș, după 1949. O putem distinge, văzută din spate, pe o masă din sala de lectură a Bibliotecii, într-o fotografie reproducă în Valeriu Surdu. *Istoricul bibliotecii « Urechia » din Galați, 11 noiembrie 1890 — 1 septembrie 1905*, Galați, 1906, p. 28 (originalul la Biblioteca Academiei R. S. România. Cabinetul de stampe). A

figurat în expoziția retrospectivă a sculptorului, la Muzeul de artă al Republicii, în 1956 (cat., nr. 33, pl. [II]), dar n-a fost discutată pînă în prezent în nici unul dintre puținele comentarii moderne consacrate lui Georgescu.

⁵⁹ Ne referim firește la cele ce ne sînt cunoscute în prezent. Dintr-un raport al lui Ipolit Strimbu către Spiru Haret aflăm că în 1910 văduva lui Ion Georgescu oferise Ministerului Instrucțiunii 139 de schițe în peniță și creion, « studii pregătitoare pentru anumite lucrări ce artistul avea inten-

reprezentînd machetele statuii lui Lazăr ⁶⁰ sau însăși statuia lui Asachi, în modelul său definitiv ⁶¹, sînt simple reproduceri destinate multiplicării prin presă. Schița modelată a ocupat în orice caz un loc important în creația artistului. Nici din acest sector al activității lui Georgescu nu ne-au rămas însă decît puține mărturii: trei studii de personaje înveșmîntate în costumul boieresc al secolului al XVII-lea ⁶² și macheta respinsă de comitetul statuii lui Asachi.

Atît în machetă cît și în monumentul final scriitorul este înfățișat șezînd. Implicînd în principiu atenuarea mișcării și afirmarea stabilității și a echilibrului, acest tip de reprezentare statuară este susceptibil de multe nuanțe. Un exemplu celebru este cel oferit de statuia lui Voltaire de Houdon ⁶³. Din jîltul său de patriarh autorul lui *Candide* adresează posterității o privire plină de viață. Figura suride malițios, gestul voluntar al mîinilor prinse de brațele jîltului subliniază expresia trăsăturilor. Întors în sine, meditativ, absent, Asachi al lui Georgescu aparține unei alte familii spirituale. Macheta pare a-l fi surprins într-un colț al camerei sale de lucru, într-un moment de concentrare intensă. În ciuda vîrstei sale înaintate este un dandy romantic, cu pantalonul strîmt întins de sous-pied, instalat picior peste picior într-un mic fotoliu Louis XV. Capul înclinat, cu fruntea înaltă, brăzdată adînc, privirea plecată, dau tonul compoziției. Mîinile personajului au rămas așa cum le-a găsit această pauză contemplativă. Asachi pare a se fi întrerupt din lectura unei hîrtii menținute cu vîrfurile degetelor pe coapsa piciorului stîng. Un braț și-l ține îndoit pe spătarul fotoliului, pe care se află aruncată neglijent o pelerină ⁶⁴. Atmosfera de interior este sugerată și prin unele atribute, cîteva cărți grămădite indistinct sub fotoliu, un glob terestru pus jos, în spatele acestuia. Fără a contribui prea mult la însușirile expresive ale machetei, ele ne vorbesc de preocupările lui Asachi, de cititor și autor cultivînd și unele discipline pozitive.

Interesul deosebit al acestei machete stă în limbajul ei figurativ. Este cunoscut rolul pe care schița modelată l-a avut în evoluția sculpturii moderne. Dincolo de justificarea sa tehnică, de etapă necesară a procesului de creație, precedînd modelul destinat transpunerii în material definitiv ⁶⁵, ea a contribuit la acreditarea unui nou fel de a înțelege «finitul» plastic ^{65a}, întemeiat pe structurile formei deschise și opus spiritului conservator al esteticii academice ⁶⁶. La Jean-Baptiste Carpeaux, artist cu care Georgescu vădește, mai ales prin busturile sale în teracotă, incontestabile afinități stilistice, machetele prezintă, nu odată, calități pe care nu le mai găsim în monumentele pentru care au fost concepute. Aceea a statuii lui Watteau de la Valenciennes sugerează astfel într-o măsură mai mare decît opera definitivă, prin vibrația materiei și grația formelor, farmecul melancolic al lumii

țlunea să execute sau a executat». Raportul a dus însă la respingerea ofertei, împiedicînd, poate pentru totdeauna, cunoașterea unor aspecte importante ale operei sculptorului (Arh. St. Buc. Fond Minist. Instr., dos. 2 153/1910, f. 27). Revenind cu o nouă cerere în anul următor, Alexandrina Georgescu obține să i se cumpere cinci desene, alese de o comisie alcătuită din Al. Tzigara-Samurças, St. Ionescu-Valbudea și Costin Petrescu, dintr-un voluminos album (*ibid.*, dos. 2 586/1911, f. 46).

⁶⁰ Imaginile a două machete ale acestei statui, desenate de sculptor, în *La Vie roumaine*, I, nr. 4, 16, 28 ianuarie 1883 (X., *Le concours pour la statue de G. Lazar, L'Oeuvre du sculpteur Georgescu*).

⁶¹ Vezi mai departe nota 96.

⁶² Muzeul de Artă al R. S. România, inv. 496, 497, 498; cf. și *Expoziția sculpturii Ion Georgescu*, 1956, nr. 39—41, pl. [XVII].

⁶³ Cf. Willibald Sauerländer, *Jean-Antoine Houdon: Voltaire*, Stuttgart, 1963; H. H. Arnason, *The Sculptures of Houdon*, [Londra, 1975], p. 49—53.

⁶⁴ Motivul pelerinei va fi reluat și amplificat în statuie. Vezi p. 73, 75.

⁶⁵ Cf. Irving Lavin, *Bozzetti and Modelli. Notes on Sculptural Procedure from the Early Renaissance through Bernini*,

in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964*, I, Berlin, 1967, p. 93—104.

^{65a} Vezi *Das Unvollendete als Künstlerische Form. Ein Symposium*, Bern, München, 1959, îndeosebi p. 47—67 (Joseph Gantner, *Formen des Unvollendeten in der neueren Kunst*).

⁶⁶ Cum era de așteptat, critica saloanelor pariziene n-a recunoscut îndată și fără obiecții statutul de operă autonomă al schiței modelate. Un J. Buisson scria astfel, referîndu-se ce e drept, la artiști de mică însemnătate (Gustave Doré ca sculptor, Jean Carriès), dar formulînd rezerve de principiu: «Une esquisse est une hérésie en sculpture, dès qu'elle aspire à se produire comme œuvre [...]. En étudiant ces essais, qui seraient intéressants dans un atelier, on éprouve à la fois le désir de voir leurs auteurs s'appliquant à des œuvres plus mûres et l'étonnement de les trouver recommandées au public dans un Salon» (*Le Salon de 1881*, în *Gazette des Beaux-Arts*, 1881, II, p. 27). Georgescu a prezentat două dintre schițele sale modelate în prima expoziție a societății Intim-Club, din 1885: un studiu pentru statuia lui Gheorghe Lazăr, aparținînd atunci prietenului său Al. Parascăvescu (pictorul Juan Alpar), *cat.*, nr. 199 și unul pentru un monument funerar, împrumutat de doctorul N. Kallenderu, *ibidem* nr. 198.



Fig. 10. — *Machetă pentru statuia lui Gheorghe Asachi. Detaliu.*



Fig. 11. — *Machelă pentru statuia lui Gheorghe Asachi. Detaliu.*

zugrăvite de pictor⁶⁷. Un camarad și un admirator al lui Carpeaux, Jules Dalou, a modelat în anii exilului său londonez statuete înfățișând subiecte de interior în care particularitățile schiței sînt păstrate cu o spontaneitate și un simț al vieții intime ce amintesc întrucîtva macheta lui Georgescu⁶⁸. Răspindite firește și în Franța, mai ales după întoarcerea artistului (1879), statuetele lui Dalou nu au putut rămîne necunoscute sculptorului român, care înlînea, în naturalismul lor nuanțat și discret, un climat prielnic propriei sale sensibilități.

Macheta statuii lui Asachi nu oferă nici un unghi de vedere decisiv, capabil să totalizeze imaginea operei, ci volume și suprafețe ieșind la iveală sau topindu-se în jocul de lumini și umbre. Deși indicate sumar, trăsăturile sugerează o fizionomie, scriitorul poate fi lesne recunoscut. Chipul său nu derivă însă direct din niciunul dintre portretele pe care i le știm. În cele ce i-au stat la îndemînă artistul a intuit un suflet frămîntat de dureroase contraste interioare. Figura cu forme colțuroase și accentuate, bustul răsucit sub cutele redingotei, dezvăluie drama bătrînului meditînd în fotoliu, într-o liniște aparentă. Suprafețele se resimt de intensitatea emoției și de rapiditatea gesturilor ce le-au dat naștere. Caracterul spontan al machetei, aspectul său de notație după natură, nu o recomandau desigur pentru a fi mărită la dimensiunile unui monument, îndeosebi ale unui sculptat în marmură. Prin unele elemente, ținînd mai ales de interpretarea psihologică a personajului, ea anunță însă concepția statuii. Este dealtfel o realizare în sine și o afirmare notabilă a gustului modern în sculptura românească a vremii.

IV

Subiectele reliefurilor ce urmau să împodobească soclul statuii lui Asachi fuseseră alese probabil de comitet înainte de semnarea contractului. Izvoarele vremii nu semnalează însă, în legătură cu ele, existența unor schițe desenate sau modelate. Dintr-o scrisoare a sculptorului rezultă că la 11 noiembrie 1887, cînd modelul statuii era terminat, Georgescu nu începuse încă a executa forma definitivă a reliefurilor, cerînd deocamdată corespondentului său ieșean documentația necesară pentru realizarea lor. Avea nevoie astfel de o imagine a localului Academiei Mihăilene, de un portret al domnitorului Mihail Sturza, de o vedere a bisericii Trei Ierarhi [8].

În aprilie 1888 executase unul dintre reliefuri, pe care intenționa a-l « da imediat a fi turnat în bronz », înainte de a fi terminat și « modelul celui de al doilea » [12]. Așteptă totuși să-l isprăvească și pe acesta, spre a le încredința pe amîndouă atelierului P. Keilhauer. « Basoreliefurile vor fi turnate în bronz cit de curînd », scria sculptorul la 17 iunie 1888 [15]. Ele au fost turnate totuși mai tîrziu, în 1890 [26]. Întreprinderea la care a recurs de astă dată Georgescu nu era specializată în turnarea obiectelor de artă. Primea însă și comenzi de acest fel, « după modele și desenuri »⁶⁹. Primul atelier bucureștean de turnătorie în bronz destinat anume pentru sculptură avea să ia ființă în curînd sub îndrumarea lui W. Hegel, în cadrul școlii de arte și meserii⁷⁰.

Întregind și comentînd ideea monumentului, cele două reliefuri formează ceea ce am putea numi registrul lui narativ⁷¹. Ele se referă la activitatea desfășurată de Asachi în domeniul școlii, și anume la cea din anii Gimnaziului Vasilian și ai Academiei Mihăilene (1828—1847). În ambele compoziții cărturarul este considerabil mai tînăr decît în statuie, cu o fizionomie reconstituită pe

⁶⁷ Macheta, databilă către 1863, la Ny Carlsberg Glyptotek Copenhaga (Fritz Novotny, *Painting and Sculpture in Europe, 1780 to 1880*, Harmondsworth, 1960, p. 231, pl. 188); modelul definitiv în platură, realizat către 1875, la Muzeul din Valenciennes (*Carpeaux*, notices par Jean Laran et Georges Le Bas, introduction par Paul Vitry, Paris, f.a., p. 85 — 86, pl. XXXV).

⁶⁸ Cf. Paul Vitry, *La sculpture en France de 1850 à nos jours*, în André Michel, *Histoire de l'Art*, VIII, partea a 2-a, [Paris, 1926] p. 526 — 527. Vezi și Henriette Caillaux, *Aimé-Jules Dalou*, Paris, 1935, p. 77 — 85 (cap. IV: *L'Intimité*).

⁶⁹ Vezi reclama atelierului în *Constituționalul*, I, nr. 35,

27 iulie/8 august 1889. Keilhauer executa de asemenea « coloane pentru clădiri, fontă ornamentală, borne [de] fîntînă, pilastre și candelabre, fîntîni de perete, fîntîni aruncătoare, figuri de așezat la fîntîni ».

⁷⁰ Indicații privind acest atelier la Petre Oprea, *Istoricul turnătoriilor artistice în bronz din București*, în *Incursiuni în sculptura românească (sec. XIX — XX)*, 1974, p. 8 — 9.

⁷¹ Citînd cuvintele unui « statuaire de ce temps », Henry Jouin, comentator al saloanelor pariziene specializat în sculptură, scria: « La statue d'un grand homme c'est le poème; les bas-reliefs anecdotiques du piédestal en sont l'appendice ou les notes explicatives » (*Esthétique du sculpteur*, Paris, 1888, p. 230).

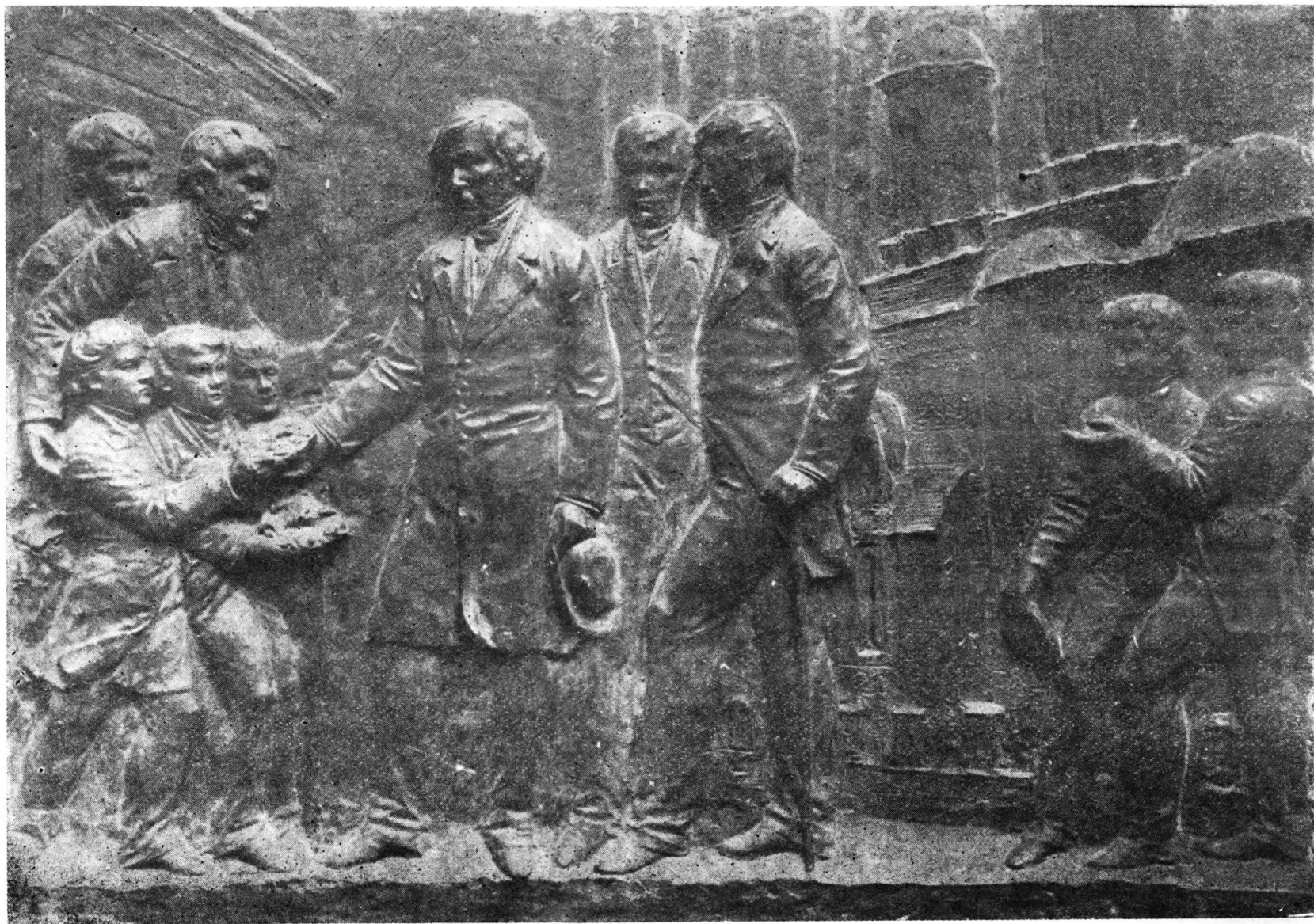


Fig. 12. — *Gheorghe Asachi împărțind premii elevilor Gimnaziului Vasilian*, Basorelief, bronz. 1888.



Fig. 13. — *Gheorghe Asachi prezentînd lui Mihail Sturza un document privitor la școlile din Moldova.* Basorelief, bronz. 1888.

baza portretelor sale de bătrînețe. Georgescu nu l-a utilizat pe cel pictat de Giovanni Schiavoni care, aparținând epocii reprezentate în reliefuri, ar fi îngăduit o mai mare fidelitate iconografică. Trăsăturile prelungi și ascuțite ce caracterizau chipul lui Asachi la maturitate au fost înlocuite astfel printr-o figură rotunjită, blajină, cu plete, proiecție în trecut a statuii.

În primul dintre reliefuri ⁷² cărturarul este înconjurat de profesori și școlari, în curtea fostei mănăstiri Trei Ierarhi a cărei biserică, ctitorie a lui Vasile Lupu, se înalță în dreapta compoziției. Amănuntul ne permite a preciza că perioada ilustrată este aceea a Gimnaziului Vasilian care a funcționat aici între 1828 și 1834 ⁷³. Comitetul ceruse sculptorului să pună, pe clădirea școlii, inscripția « Gimnaziul Vasile Lupu 1644 » [8]. Data era cea atribuită « vechilor documenturi » atestând dania făcută de voievod colegiului de la Trei Ierarhi, a cărui tradiție de cultură fusese reluată prin stăruința lui Asachi. Clădirea este schițată în stînga, cu inscripția cerută, însă fără dată ⁷⁴. Aici îl recunoaștem pe Gheorghe Săulescu, directorul gimnaziului ⁷⁵, prezentînd lui Asachi pe trei dintre elevii premiați care își primesc cununile din mina referendarului școlilor. Un alt profesor se vede în spatele directorului. Doi tineri par a fi venit cu Asachi. Printre aceștia din urmă, cel reze-mat în baston, nu fără anume afectare, este Dimitrie Gusti ⁷⁶, însoțindu-și credincios maestrul. Georgescu ne-a lăsat astfel portretul unuia dintre ieșenii ce i-au urmărit cu mai multă solici-tudine lucrul [6]. În dreapta, profilîndu-se pe zidul înalt al bisericii, doi elevi mai vîrstnici privesc scena premierii.

Al doilea relief ⁷⁷ desfășoară o scenă de interior într-un « peisaj » citadin, alcătuit, în dreapta, de casa Voinescu, în care se afla internatul școlii, iar în fund de arcu clădit după pla-nurile inginerului Alexandru Costinescu, spre a uni acest edificiu cu cel de peste drum, rămas în afara imaginii, sediul însuși al Academiei Mihăilene ⁷⁸. Începută în 1840 ⁷⁹, construcția arcului a

⁷² Basorelief, bronz 65 × 91 cm. Semnat și datat st. sus : I. Georgescu 1888. Inscriptie pe clădirea din stînga : Gimna-ziul Vasile Lupu. Dr. jos, cu caractere de tipar : P. Keilhauer / București. Încadrat în latura stîngă a soclului statuii lui Gheorghe Asachi.

⁷³ A. D. Xenopol, *Memoriu asupra învățămîntului*, cit., p. 119 – 141 ; C. N. Enescu, *Gheorghe Asachi organizatorul școlilor naționale în Moldova*, 1962, p. 55 – 66.

⁷⁴ În curtea mănăstirii se aflau două edificii amenajate în vederea Gimnaziului Vasilian. Cel mai vechi și mai impor-tant, așa numita sală gotică, ridicată odată cu biserica, slujise în trecut drept trapeză. Poate fi văzut, în parte, cu modificările ce i se aduseseră la o refacere din 1828, devenită necesară în urma incendiului din anul precedent. Într-o cunoscută litografie a lui Auguste Raffet : *Église et tour des Trois Saints. (Voyage dans la Russie méridionale et la Crimée, par la Hongrie, la Valachie et la Moldavie, Paris, 1842, pl. 21)*. Curtea mănăstirii este înfățișată aici dinspre vest, adică în sensul opus celui ales de sculptor în acest relief, ale cărui edificii și personaje sînt văzute din direcția intrării în incinta ce da spre actuala stradă Ștefan cel Mare. În continuarea clădirii celei vechi, restaurată astăzi și devenită muzeu, aceeași litografie ne permite a constata existența unei alte construcții, ce se întindea pînă în stradă. Ridicăta pentru nevoile gimnaziului, purta inscripția : *Institutul Vasilian, hărăzit junimii române, 1831* (I. A. Darzeu, *Notiță istorică, în Anuarul Institutului Vasile Lupu [...], pe anul școlar 1863–1864*, Iași, 1864, p. [LXVI]). Pentru zidurile din incinta mănăstirii și așezămîntul școlar pe care-l adă-posteau în prima jumătate a secolului al XIX-lea, vezi N. Grigoraș, *Biserica Trei Ierarhi din Iași*, Iași, 1962, p. 83 – 94 ; Dan Bădărău, Ion Caproșu, *Iași vechilor zidiri*, Iași, 1974, p. 188 – 190.

⁷⁵ Fotografia unui vechi portret al acestui colaborator al lui Asachi, la Biblioteca Academiei R.S.R., Cabinetul de stampe, F. III 8115. Este executată de atelierul Bernard Brand și provine de la V. A. Urechia. Însemnare pe verso : « Această copie a defunctului G. Săulescu [sic] s-a scos de pe un portret lucrat în oleu la anul 1832, fiind în etate de 33 ani ». Imaginea este desigur cea folosită de sculptor (vezi fig. 23).

⁷⁶ O fotografie « vizit » a lui Dimitrie Gusti, la Biblioteca Academiei R. S. România, Cabinetul de stampe, F. I 19186. Scriitorul este aici bătrîn, cu părul și mustățile albe (vezi fig. 3). Asemănarea cu personajul din relieful lui Georgescu nu e totuși mai puțin evidentă. Sculptorul pare a fi procedat în cazul lui Gusti așa cum făcuse și în acela al lui Asachi, descifrînd ipotetic, în trăsăturile bătrînului, o imagine a sa de tînetete.

⁷⁷ Basorelief, bronz, 64 × 89 cm. Semnat și datat st. sus, cu caractere cursive : I. Georgescu 1882. Inscriptie st. jos, cu caractere de tipar : P. Keilhauer / București. Încadrat în latura dreaptă a soclului statuii lui Gheorghe Asachi. Repro-dus în G. Oprescu, *Sculptura statuară românească*, 1954, p. 68 : *Relief de pe monumentul lui Gheorghe Asachi*.

⁷⁸ Pentru localul Academiei Mihăilene, vezi Constantin I. Andreescu, *Istoricul Liceului Național din Iași*, în volumul *De la Academia Mihăileană la Liceul Național*, Iași, [1936], p. 60.

⁷⁹ Cf. *Dacia literară*, I, februarie 1840, p. 115 : « Epitropia învățturii publice din Moldova au încuviințat planul înfă-șoșat de d. Costinescu, profesor de inginerie la Academie, pen-tru sporirea zidirilor Academiei Naționale. Am fost așa de norocoși și noi ca să vedem acest plan, ce ne dă o mare nădejde de talentul compunitorului. Amîndouă zidirile Academiei se vor uni pe deasupra uliței prin un arc de triumf. Lucrările se vor începe în primăvara viitoare, și, în puțină vreme, Iași se vor bucura de o nouă înfrumusețare ... ».

durat, cu diverse întreruperi, până în 1845⁸⁰. În compoziție îl vedem în lucru, împresurat de schele, fapt ce indică mai degrabă anul începerii decât un moment întâmplător dintr-o atît de lungă perioadă de gestație.

Prezența arcului pe cale de a fi construit ar situa deci subiectul compoziției în 1840. Spre sfîrșitul aceluia an avu loc unul dintre principalele evenimente ce au jalonat istoria Academiei Mihăilene, instituție mereu amenințată în existența ei de vrășmașii culturii naționale. La 8 noiembrie 1840, cu prilejul zilei sale onomastice, dată ce coincidea cu împlinirea a cinci ani de la întemeierea Academiei, Mihail Sturza semnă un act solemn de recunoaștere și întărire a școlilor create în Moldova sub îndrumarea lui Asachi. Actul constituia un adevărat triumf al acestuia în lupta sa pentru statornicirea învățămîntului superior în limba țării⁸¹.

Asachi este reprezentat de astădată adresîndu-se cu deferență lui Sturza, care-l ascultă șezînd în fotoliu, în fața mesei sale de lucru, în uniformă de gală, cu o enormă cușmă în cap⁸². Prin gestul mîinii stîngi, prin înclinarea trupului și expresia figurii, cărturarul pare a susține ceea ce se află scris într-un document aflat pe masa domnitorului. În spatele acestuia stau doi ofițeri, în dreapta lui un dregător civil. În partea opusă a compoziției se află Veniamin Costache, președintele epitropiei învățămîntului public, înaintînd spre domnitor în fruntea unui grup alcătuit dintr-un cleric, un mirean și un copil, ultimul cu pălăria în mină și cartea la subțioară, prezență simbolică, întrupînd mulțimea elevilor ce beneficiau de noile școli. Episodul este strămutat din cabinetul lui Sturza în mijlocul șantierului, deciziile și intențiile personajelor iau forma vizibilă a clădirilor din jur.

⁸⁰ Date asupra construirii arcului în V. A. Urechia, *Istoria școalelor II*, 1892, p. 195 — 196, 236. Imaginea lui apare printre vederile litografiei lui E. Zschermack, *Aducere aminte de la Iași* (Biblioteca Academiei R. S. România, Cabinetul de stampe, inv. 3889). Este desigur documentul pe care s-a bizuit Georgescu atunci cînd a conceput partea arhitecturală a compoziției. Arcul, cu coloanele sale îngemănate, clădirea din dreapta, cu cele cinci ferestre de la etaj, rotunjite în partea de sus și urmate în stînga de altele două, mai scunde și dreptunghiulare, se văd atît în relief cit și în litografie (vezi fig. 26). Relieful le prezintă însă în lucru, netencuite, cu cărămida încă aparentă. Fotografii ale acelorași edificii, luate înainte de 1890, tot din strada Academiei, cum se numea atunci drumul ce ducea spre arcul construit de Costinescu, dar ulterioare litografiei lui Zschermack, cu ferestrele de la etaj modificate, în Constantin I. Andreescu, *op. cit.*, p. 64/65. Arcul avea să fie demolat cu puțin timp înainte de inaugu-



Fig. 14.—Gheorghe Asachi. Detaliu din basorelieful Gheorghe Asachi prezentînd lui Mihail Sturza un document privitor la școlile din Moldova.

rarea statuii lui Asachi (*Nos échos*, în *L'Indépendance roumaine*, XIV, 23 august/4 septembrie 1890).

⁸¹ V. A. Urechia, *op. cit.*, II, p. 168 — 170.

⁸² Sculptorul a utilizat desigur o fotografie după portretul lui Mihail Sturza aflat atunci în posesia așezămintelor Sf. Spiridon din Iași, foarte asemănător cu efigia din relief Cf. N. Iorga, *Portretele domnilor români*, Sibiu, 1930, pl. 211 (vezi și fig. 24).



Fig. 15. — Gheorghe Asachi. Detaliu din basorelieful Gheorghe Asachi împărțind premiul elevilor Gimnaziului Vasilian.

Arcul Academiei Mihăilene, cu schelele sale, sugerează ideea construcției pe plan spiritual pentru care militase Asachi și, poate, întreruperea acțiunii lui, datorată vremurilor neprielnice.

Reliefurile statuii lui Asachi nu se mărginesc însă la simpla lor funcție ilustrativă. Turnate în bronz, ele păstrează, într-o formă mai directă decît o puteau îngădui transpunerile în marmură, mărturia talentului de modelator al lui Georgescu. În cursul carierei sale artistul a arătat dealtfel o predilecție deosebită pentru relief. Unele încercări, datînd din anii săi de studii parizieni, vădesc admirația sa pentru maeștrii francezi ai reliefului pictural, îndeosebi pentru Clodion, a cărui viziune intimistă unea grația spirituală a schiței cu discrete reminiscențe clasice⁸³. Liniștea și claritatea compoziției, calmul mișcărilor, seninătatea chipurilor, comunică celor două scene de pe soclul statuii un sentiment delicat, de reverie retrospectivă. Nimic din dramatismul carierei lui Asachi nu turbură aceste suprafețe pe care figurile se succed, se întîlnesc și se grupează cu înlesnire. Artistul recurge la perspectivă doar pentru a sugera spațiul, prin liniile de fugă ale clădirilor. Figurile sînt situate într-un singur plan, cu neînsemnate variații de detaliu (spre pildă capul profesorului din spatele lui Gheorghe

⁸³ Ne gîndim îndeosebi la două dintre reliefurile lui Georgescu, *Baba oarba* și *Iarna*, databile către 1882. (Exemplare în galvanoplastie la Muzeul de artă al R. S. România, inv. 362 și 363; muzeul posedă și originalul modelat în ceară al celui de al doilea dintre ele, inv. 491). O excelentă

caracterizare a teracotelor lui Clodion, în Edmond de Goncourt, *La maison d'un artiste*, I, Paris, 1881, p. 182 — 185. Sugestii cu privire la problemele ridicate de relieful pictural în secolele XVIII și XIX, în Lionello Venturi, *Pretesti di critica*, Milano, 1929, p. 106 — 109.

Săulescu, cu privirea pierdută în depărtare, semănând vag cu sculptorul). Nicăieri însă fundalul pe care se profilează calmele siluete nu răniște neutru. El participă la viața lor, fie reunindu-le într-o structură arhitecturală, ca în scena ce se petrece în fața Academiei Mihăilene, fie întreținând printr-o valorație continuă iluzia atmosferei, senzația de aer liber, ca în aceea, mai lirică și mai tinerească, a împărțirii premiilor. Mai luminos și mai detașat printre copiii și adolescenții de la Gimnaziul Vasilian, mai supus momentului și ambianței în fața lui Sturza, Asachi este deosebit de viu. Georgescu ne face să simțim, prin gesturile și atitudinea eroului său, chiar înainte de a-i fi privit mai îndeaproape trăsăturile, că de la un episod la altul au trecut cițiva ani.

V

La 30 septembrie 1886 modelul în platură al statuii lui Asachi era « terminat în întregime »⁸⁴. Întrunindu-se din nou, comitetul dădu dezlegare pentru transpunerea în material definitiv și încuviință ca lucrarea să se execute la Massa-Carrara, sub privegherea artistului, cum se procedase și în cazul statuii lui Lazăr⁸⁵. De astă dată însă Georgescu se mărgini să comande în Italia doar blocul de marmură, care fu cioplit la București. Tratatul pentru achiziționarea marmurei se prelungea până în vara următoare. Un furnizor al sculptorului, F. Bacallo, îi comunica din Carrara, la 23 iulie 1887, că prețul blocului necesar pentru statuie (2 × 1,50 × 1 m), predat la bordul navei ce avea să-l aducă în țară, era de 800 de lire (potrivit cursului de atunci, 1 100 lei). Sculptorul trimise în prealabil un mulaj după macheta lucrării, pentru ca marmura să poată fi tăiată în proporțiile cuvenite [3, 7]. În așteptarea blocului, Georgescu solicită în septembrie un nou scont de cinci mii de lei, « pentru suportarea marilor greutatea ce atrage după sine executarea acelui monument » [4]. Comitetul ceru avizul lui Urechia, care dădu însă un răspuns sibilin și rezervat, nedovedind în orice caz o mare bunăvoință. Istoricul sfătui « tainic » pe C. Climescu să mai avanseze cel mult trei sau patru mii, numai după ce se va fi asigurat de sosirea marmurei și dacă, « bine înțeles », lucrarea era pe placul tuturor membrilor, condiție insidioasă, întrucât modelul statuii fusese admis. În ce-l privea, Urechia se declara satisfăcut, dar auzise că unii dintre colegii săi ieșeni erau de altă părere. Pentru mai multă siguranță, Climescu era sfătuit să mai tergiverseze până la deschiderea Camerelor, la 15 noiembrie, cînd membrii comitetului, senatori și deputați, aveau să se întâlnească la București. Dacă marmura sosise totuși, adăuga el, « atunci dați-i ce puteți, căci omul nu este fără avere, are case și este om onest ». Urechia știa deci că sculptorul devenise între timp proprietar, cumpărîndu-și o casă în strada Primăverii⁸⁶. Precizările sale privind solvabilitatea lui Georgescu sunau însă ciudat, date fiind notorietatea și prețuirea de care artistul se bucura încă de atunci. În contradicție cu propriul său indemn de a se temporiza, istoricul se arăta de altfel nerăbdător : « Prea mult au lucrat d. Georgescu, vreo doi ani, și nu ne-ar conveni să mai treacă de St. George 1888 inaugurarea statuii ». El însuși declara totuși că partea « principală », cea « artistică », era terminată, nerămînînd decît tăierea în marmură, « lucru de main-d'œuvre » [5]. Toate aceste oscilații zugrăvesc personajul, mulțumit că este consultat, grăbit să vadă monumentul pe care avea să-l inaugureze, dar, cum se va vedea, pătîditor. Oricît am ști că, potrivit uzanței larg răspîndite în atelierele vremii, transpunerea în material definitiv urma să fie încredințată în mare parte unor practicieni [7], contribuția lui Georgescu, în etapa finală a lucrului, avea să fie însă considerabilă. Statuia lui Asachi depășea, prin complexitatea ei toate monumentele pe care avuseseră prilejul de a le executa pînă atunci cioplitorii în marmură bucureșteni⁸⁷, ceea ce implica, pentru maestru, delicate și grave răspunderi.

Climescu înștiință pe artist că nu mai poate avansa nimic pînă la sosirea marmurii și începerea ciopliturii ei. Pretindea, ceea ce nu rezultă de nicăieri, că primii 6 000 de lei fuseseră prevăzuți pentru plățirea și aducerea blocului din Italia, mergînd pînă la a insinua că s-ar fi putut ca sculptorul să nu-l fi comandat. Ce fusese executat pînă atunci, adică macheta inițială și modelul definitiv al statuii, nu reprezenta în ochii săi decît « două cincimi » din lucrare, estimație arbitrară și vagă. Comitetul regreta acum că sculptorul nu venea să lucreze la Iași. Georgescu era invitat a trimite « mai multe și diverse fotografii » ale modelului statuii, « să le expunem, să le vadă lumea și să-și

⁸⁴ *Informations*, în *L'Étoile roumaine*, II, nr. 217, 30 septembrie/12 octombrie 1886.

⁸⁵ *Pictura și sculptura română*, în *Doina*, III, nr. 3, 1 noiembrie 1886, p. 23 — 24.

⁸⁶ Pentru cumpărarea acestei case [5, nota 3].

⁸⁷ Principalele opere statuare executate în marmură la

București fuseseră pînă atunci acelea ale lui Karl Storck. Fostul profesor al lui Georgescu apelase la italianii Ippolito Lepri (pentru *Spătarul Mihail Cantacuzino*, 1869) și Luigi Molinari (pentru *Domnița Bălașa*, 1881), apoi la Carl Teutsch, un tînăr format în atelierul său (pentru *Ana Davila*, 1882 și *Protopopul Tudor*, 1883).

dee opiniunea », mulți dintre cei care-l cunoscuseră pe Asachi fiind încă în viață. Se întrezărea astfel o posibilă repunere în discuție a lucrării, cu anularea aprobărilor date [6].

Inconsecvența comitetului mihni pe artist. Neîncrederea de care se lovea îl nedumerea și îl îngrijora. Turnase statuia în platură cu avizul lui Urechia, care urmărise « atentiv » diversele faze ale lucrării. Alți contemporani ai lui Asachi găsiseră de asemenea chipul acestuia « foarte asemănător ». Până să ajungă aici, sculptorul trebuise să țină seamă de felurite obiecții, modificându-și opera în mai multe rinduri, cu destulă pierdere de timp. Acum puteau veni alții, cu alte « pretențiuni de asemănare », stricind ceea ce se făcuse. Fotografiile ce i se cereau, mai seria Georgescu corespondentului său ieșean, nu puteau înlocui examenul direct al statuii. O comisie putea să vadă din nou lucrarea, « fiind încă timp până la cioplirea ei în marmură ». Conștient că prin operele sale « începe această artă în țară », era dornic, mai presus de toate, să dea o statuie care să-i onoreze numele. Întrucît, renunțînd a mai apela la artiști români, V. A. Urechia preferase a o comanda pe aceea a lui Miron Costin la Paris ⁸⁸, Georgescu își arată cu atît mai mult regretul față de reticențele și răceala comitetului : « Fără să mai amintesc, adăuga el, de cele ce s-au petrecut și se petrec cu străinii care ne-au făcut și ne fac monumente naționale (naționale numai întru atît că reprezintă figura unui român), încurageați cum poate nu sînt la ei în țară ... » [7].

Reacția sculptorului găsi ecou și în presă. Argumentele sale reapărură în curînd într-un articol anonim, scris de cineva care-i vizitase atelierul și văzuse modelul statuii lui Asachi : « Oare cred domnii din comitet că statuele făcute în străinătate vor fi mai bine executate ca în țară, de un român ? Eroare. Într-o statuie este încarnată istoria și literatura veacului cînd a trăit cel căruia i se face statua. Deci, înainte de toate, artistul trebuie să cunoască istoria, literatura, gustul și obiceiurile țării noastre ; acestea le poate cunoaște numai un român ». Recurgîndu-se la străini, se primejduia dezvoltarea artei autohtone : « O statuie se face pentru posteritate, ea trebuie să reprezinte gloria artei naționale din trecut. Și cînd cineva admiră o statuie, admiră arta, opera artistului ; cînd acel artist este un român, se admiră România ». Anonimul vădea o mare prețuire pentru sculptor și o îngrijorare ce se va dovedi din nefericire îndreptățită, față de nepăsarea celor ce puteau înrîuri activitatea acestuia : « Puțină încurajare din partea publicului și d. Georgescu va ajunge o celebritate europeană în sculptură. [...] D-l sculptor Georgescu este o reputație cunoscută și probată. A-l înconjura poate din pîsmă sau neglijență este a ne da, nouă românilor, un blam de incapacitate ... ». Cel vizat era mai ales V. A. Urechia, « un mare literat și un bun român », ce putea convinge comitetele din care făcea parte a se « lăsa de gîndul d-a comanda statuele în străinătate » ⁸⁹.

Urechia răspunse, apărîndu-se de învinuirea de a fi desconsiderat meritele lui Georgescu : « Dar cine, de nu eu, le-a recunoscut, punînd pe devîitorul sculptor să dea Statului busturile lui Matei Basarab și Vasile Lupu de la Universitate ? Cine de nu și eu i-a dat să facă statuia lui Lazăr ? Cine de nu eu a provocat pe colegii mei din comitetul statuii lui Asachi de la Iași să i se comande tot d-lui Georgescu această statuie ? ». În cazul statuii lui Lazăr Urechia își dăduse votul alături de alții, într-un comitet prezidat de Petre S. Aurelian ⁹⁰. A fi apelat pentru atari comenzi la cel mai de seamă sculptor al țării, fără rival printre compatrioții săi în anii 1883—1886, cînd i-au fost încredințate, era dealtfel cît se poate de firesc. Georgescu lucra însă de doi ani la statuia lui Asachi, iar Urechia era grăbit : « Eu care sînt bătrîn și mă tem să nu ajung la ziua cînd publicul va saluta în Iași statuia lui Miron Costin, nu mă veți acuza prea mult, căci am comandat-o unui sculptor străin, care încă în februarie 1888 ne va da opera terminată ». Bătrînul avea 53 de ani și va supraviețui sculptorului, care n-a trăit decît 42, lăsînd o operă variată și întinsă. « Dacă d. Georgescu s-a jeluît » încheia istoricul, « că eu nu l-am apreciat ca sculptor, este cel puțin nedrept » ⁹¹. Mai tîrziu Urechia va minimaliza totuși creația lui Georgescu și îndeosebi cele două statui, la a căror înălțare afirma a fi contribuit. Aceea a lui Lazăr i se va părea astfel « puțin simpatică » ⁹². Într-un articol destinat străinătății va scrie apoi că monumentele lui Georgescu n-ar fi fost prea « remarcate » ⁹³.

⁸⁸ Cf. *Literatură și arte*, în *Familia*, XXIII, nr. 23, 7-19 iunie 1887.

⁸⁹ *Bele-Arte*, în *Funcionarul*, IV, nr. 221, 25 octombrie 1887.

⁹⁰ *Le concours pour la statue de Lazar*, în *La Vie roumaine*, I, nr. 6, 30 ianuarie/11 februarie 1883.

⁹¹ V. A. Urechia, [*Scrisoare către redacție*], în *Funcionarul*, IV, nr. 223, octombrie 1887.

⁹² V. A. Urechia, *Istoria școlilor*, II, 1892, p. 109.

⁹³ V. A. Urechia, *Lettre de Roumanie*, în *Revue du monde latin*, XIII, nr. 34, martie-septembrie, 1895, p. 228.

Fotografiile ale modelului statuii lui Asachi au fost înfățișate atât la București, în vitrina librăriei Nicolescu⁹⁴ cit și la Iași, în aceea a magazinului Hirsch și Finke. Un ieșean scrisese cu acest prilej că lucrarea, « pe cât s-a putut modela în gips [sic] este reușită pe deplin și face onoare d-lui Georgescu ». Asachi era reprezentat « șezînd pe scaun, cu capul plecat puțin în jos [. . .] și ținînd o carte în mînă »⁹⁵. Dacă nu este la mijloc o eroare a autorului acestei notițe, statuia avea să sufere, înainte de a fi cioplită în marmură, o ultimă modificare, prin înlocuirea cărții cu hrisovul de pe genunchiul stîng al cărturarului. Oricum, la 15 decembrie 1887, cînd apărură în *Revista nouă*, după un desen al lui Georgescu, modelul statuii îl arăta pe Asachi ținînd hrisovul și nu o carte⁹⁶.

Deși atât de bănuitor în relațiile sale cu artistul, comitetul nu dispunea încă decît de aproximativ două treimi din prețul statuii. Ziarele anunțau la răstimpuri, sume neinsemnate, strînse în continuare prin subscripție⁹⁷. La 11 decembrie blocul sosise în sfîrșit de la Carrara [9], iar statuia, precum aflăm dintr-o nouă cerere de bani adresată de Georgescu comitetului, era « deja începută în marmură » [10]. Comitetul aprobă acum încă trei mii de lei, constituind o a doua rată din onorariu [9, 11]. Lucrul urmă în cursul iernii, astfel că la 18 aprilie 1888 sculptorul putea anunța că statuia avea să fie terminată « peste două săptămîni ». Cu același prilej ceru o nouă sumă, necesară pentru executarea soclului și turnarea în bronz a celor două reliefuri [12]. După ce se încredință prin cîțiva dintre membrii săi (A. I. Gheorghiu, V. A. Urechia, D. Gherghel) că « lucrarea statuii este aproape a fi gata », comitetul mai dădu un avans [13, 14].

În iunie 1888 sculptorul începuse a se gîndi la amplasarea statuii și la transportarea ei pe calea ferată, solicitînd intervenția comitetului pentru obținerea unui vagon gratuit. Sfirșise iarăși banii și, dat fiind că deocamdată comitetul nu mai dispunea de fonduri, întreba dacă poate expune statuia la București, cu intrare, « pentru acoperirea sumei care lipsește », precum îi sugerasese Urechia. Altminteri se vedea silit a imprumuta « de pe la bancheri », spre a face față cheltuielilor necesare pentru soclu și reliefuri [15].

Urechia și fără îndoială mulți dintre fruntașii intelectuali ieșeni erau însă preocupați de inaugurarea statuii lui Miron Costin de Wladislaw Hegel, comandată, terminată și turnată în bronz în aproximativ un an. Georgescu putu citi în ziare dări de seamă exultante asupra festivității, care avu loc la 18 septembrie. Atît istoricul cît și autorul statuii fuseseră înconjurați de mari demonstrații de simpatie. « Orașul Iași este în sărbătoare [. . .]. Detalii prin poștă », își încheia relatarea un corespondent de presă⁹⁸. Făcîndu-se ecoul ziarelor din București și Iași, Iosif Vulcan prezentă inaugurarea ca pe un « eveniment din cele mai importante pentru marcarea progresului nostru cultural ». Reliefurile de pe soclul statuii, pe care le și reproduce în revista sa, i se părură vrednice de a fi comparate cu acelea ale porților Baptisteriului de la Florența⁹⁹. Entuziasmul publicului se adresa de fapt figurii istorice a personajului reprezentat, intrupînd tradițiile culturii naționale. Monumentul însuși, ale cărui calități plastice nu depășesc limitele unei conștiințioase ilustrații statuare, a beneficiat de acest firesc curent de opinie.

Comitetul statuii lui Asachi, în schimb, nu dădea semne de viață nici în primăvara următoare. La 20 aprilie 1889, Georgescu scria lui Urechia, nerăbdătorul de pînă atunci : « Nu mai știu nimic ce ați decis cu statuia lui Asachi. Vă rog foarte mult să mă puneți și pe mine în curent, căci eu sînt foarte ambarasat de a ține un colos în atelier . . . ». Cei 11 600 de lei pe care-i primise dovedindu-se insuficienți pentru acoperirea cheltuielilor, nu pretindea decît mijloacele necesare spre a putea duce lucrul la capăt [18]. Un an mai tirziu, la 8 aprilie 1890, aflase că se intenționa, în fine, ca statuia să fie instalată « cît mai curînd », deși în privința locului nu se luase încă nici o hotărîre. Urechia manifestă dorința de a veni în acest scop la Iași, împreună cu artistul, apoi plecă la Paris, lăsîndu-l să se descurce singur. Acesta scrisese iarăși mitropolitului, spre a obține precizări și, pe cît posibil, o parte din suma ce i se mai datora : « Pentru ca să pot termina ceea ce a mai rămas de făcut

⁹⁴ *Literatură și arte*, în *Familia*, XIII, nr. 40, 4/16 octombrie 1887, p. 478.

⁹⁵ *Din localitate*, în *Liberalul*, VIII, nr. 219, 8 octombrie 1887.

⁹⁶ *Revista nouă*, I, nr. 1, 15 decembrie 1887, p. 5. Desenul este însoțit de o notiță asupra lui Asachi, de Barbu Delavrancea (semnată Minutio). A fost reprodus apoi în *Universul*, V, nr. 179, 13/25 iulie 1888.

⁹⁷ *Liberalul*, VIII, nr. 32, din 12 februarie 1887, preciza astfel că « sumele adunate pînă acum nu ajung pentru acoperirea cheltuielilor ».

⁹⁸ *Statua lui Miron Costin*, în *Universul*, V, nr. 239, 20 septembrie/2 octombrie 1888.

⁹⁹ *Statua lui Miron Costin la Iași*, în *Familia*, XXIV, nr. 42, 16/18 octombrie 1888, p. 481 — 482 (cu repr. statuii la p. 481 și a reliefurilor la p. 484 și 485).

și să trimit imediat a instala pedestalu statuii precum și statuia, dupe ce o voi mai corecta, vă rog foarte mult să binevoiți a-mi avansa vreo 2 000 lei, să pot accelera lucrările ... » [21]. În ultimele luni dinaintea inaugurării artistul nu încetase deci a-și desăvârși opera, prin « corecturi » de detaliu.

Transpunerea în marmură a fost efectuată în noul atelier al lui Georgescu din strada Primăverii, amenajat anume spre a se face loc statuii lui Asachi [7]. « Aceasta », scria sculptorul înainte de începerea ultimei etape a lucrului, « este o operațiune pentru care trebuiește să pui oameni care să cioplească și să copieze modelul ce am făcut ... » [7]. Va fi recurs desigur la practicienii cu care colabora în mod obișnuit, uitați sau anonimi astăzi, dar alcătuind, îndrumați de maestru, o echipă capabilă să muncească disciplinat și coerent. « Atelierul d-lui Georgescu » spunea atunci un ziarist, « a devenit o adevărată școală pentru români »¹⁰⁰. Putem preciza doar că printre auxiliarii sculptorului se număra Athanasie Constantinescu, absolvent al Școlii de Belle Arte din București, despre care știm că fusese întâi lucrător pietrar¹⁰¹. La 13 iunie 1890 Georgescu aducea statuii ultimele retușuri, precizând anume amănunte « ad unguem », precum aflăm de la Auguste Clavel, care-i vizitase atelierul : « C'est aujourd'hui même qu'il donne son dernier coup de ciseau »¹⁰².

Între acestea pregătirile pentru așezarea monumentului începuseră. Consiliul comunal luă în discuție chestiunea și decise, în ședința sa din 7 mai 1890, ca statuia lui Asachi să fie pusă în piața Primăriei, « partea de vale, în dreptul cișmelii », în rînd cu aceea a lui Miron Costin [24]. Aflînd de această hotărîre, un corespondent din Iași al ziarului *L'Indépendance roumaine* observă însă că locul fusese rău ales. Reprezentat în picioare, Miron Costin ar fi alcătuit un contrast supărător cu Asachi șezînd în jîlt. Comitetul era rugat dar să reflecteze la o altă variantă, punînd monumentul fie în fața bisericii Trei Ierarhi, fie în piața teatrului¹⁰³. Georgescu scrisese comitetului, declarîndu-se de acord cu observațiile din ziar și adăugînd, împotriva alegerii făcute de consiliul comunal, și argumentul deosebirii de material dintre cele două statui, aceea a lui Miron Costin fiind în bronz, iar a lui Asachi în marmură [26]. Comitetul ținu seamă de aceste obiecții și, intru-nîndu-se la rîndul său, puse în fruntea ordinii de zi a ședinței sale de la 1 iulie, chestiunea locului unde avea să fie așezată statuia. Rezultatul deliberării se află notat pe spatele procesului verbal al acelei ședințe : « În privința locului, la Școala de Belle-Arte, colțul din deal ». Precumpănise, poate, opinia lui G. Panaiteanu-Bardasare, directorul școlii [27]. Apoi, de acord cu sculptorul, se luă altă hotărîre, într-o consfătuire ținută la Mitropolie, joi 14 iunie, și anume ca statuia să se înalțe « pe locul de lingă biserica Trei Ierarhi, unde au fost dugheana lui Iancu Bacalul »¹⁰⁴. Ministerul confirmă această alegere [30], astfel că în august o comisie alcătuită din arhitectul N. Gabrielescu, N. Culianu și Constantin Climescu măsură locul din vecinătatea bisericii « în curtea căreia a fost cea dintîi școală superioară a Moldovei și unde marele Asachi a fost profesor »¹⁰⁵. Georgescu venise din nou, în iulie, spre a mai arunca o privire locului și a lua unele măsuri preliminare [30]. La 24 august asista la punerea pietrei fundamentale, în prezența mitropolitului¹⁰⁶.

Neplăcerile întîmpinate de sculptor nu încetaseră odată cu terminarea statuii. Continua să ceară comitetului, ca pe o adevărată favoare, achitarea unei noi rate din onorariul ce i se cuvenea : « v-aș ruga foarte mult să-mi trimiteți ceva din costul statuei, avînd foarte mare necesitate zilele acestea », insistă sculptorul la 19 iunie [28]. La 4 august se vedea silit să revină : « Dacă ați putea să-mi trimiteți în curînd ceva parale, mă îndatorați foarte mult, căci trebuie să iau basoreliefurile de la turnător [...]. Rămîne la d-voastră să-mi trimiteți ceea ce credeți, ca să mă pot ajuta și eu, și îndată ce voi primi avizul d-voastră voi expedia statuia » [30]. În cursul lunii i se mai eliberară încă 1 600 de lei [31], astfel că statuia putea fi pornită din București la 30 august [32].

¹⁰⁰ Vezi articolul citat în nota 89.

¹⁰¹ Înainte de a deveni elev și apoi absolvent al Școlii de Belle Arte din București, Athanasie Constantinescu lucra, încă din 1879, pentru Karl Storck, procurîndu-i piatră din Cîmpulung, orașul său natal. Absolvînd cursurile școlii în 1890, fusese elevul lui Ion Georgescu timp de trei ani, în urma numirii acestuia ca suplinitor la catedra de sculptură a lui Karl Storck. Vezi și nota 108.

¹⁰² Vezi art. cit. în nota 115.

¹⁰³ Ignotus, *Courrier de Iassy*, în *L'Indépendance roumaine*, XIV, nr. 3792, 26 mai 7 iunie 1890.

¹⁰⁴ Th. Codrescu, *Uricariul*, XVI, 1891, p. 171.

¹⁰⁵ *Noutățile zilei*, în *Voința națională*, VII, nr. 1 761, 11 23 august 1890.

¹⁰⁶ *Nos échos*, în *L'Indépendance roumaine*, XIV, nr. 3 881, 31 august 12 septembrie 1890.

O importantă ședință a comitetului se ținu la Iași, în 23 septembrie, de față fiind și sculptorul. Discuția se referi aproape exclusiv la soclul statuii, pe care Georgescu îl ridicase din piatră de Cimpulung, și nu din marmură, cum se angajase prin contract. Sculptorul preciză că suma ce-i stătuse la dispoziție nu i-a permis să utilizeze alt material, fapt pe care-l comunicase din timp lui Urechia, fără ca acesta să fi obiectat în vreun fel. Unii găseau că soclul era prea scund, dar Georgescu arătă că «statuele persoanelor șezînde pierd din efectele lor cînd sînt la o înălțime disproporționată». Mitropolitul se oferă să suporte costul criptei practicate în soclul monumentului spre a adăposti osemintele lui Asachi și ale soției acestuia. Artistul se îndatoră în schimb ca, în cazul cînd după inaugurare s-ar fi considerat necesar, să supravegheze, pe cheltuiala comitetului, înbrăcarea soclului în plăci de marmură. Aron Densușianu făcu însă opinie separată, cerînd ca punctul său de vedere să fie consemnat în acești termeni :

«Deoarece sculptorul s-a abătut radical de la contract, din care cauză statua nu corespunde necesităților artei, subsemnatul nu arată nici o răspundere, nici față cu publicul, nici față cu cei care au contribuit la cheltuieli, ei sînt de părere [ca] statua să nu se primească, nici să se inaugureze, pînă nu se va executa conform contractului».

Matematicianul Miltiade Ţoni se alătură istoricului literar. Cum majoritatea comitetului acceptase explicațiile lui Georgescu, lucrurile părură a se opri aici [34]. N-a fost însă așa, căci Constantin Climescu, care deși nu participase la ședință, își dase consimțămîntul în scris, trimise sculptorului, îndată după întoarcerea acestuia la București, o telegramă alarmantă :

«Mari nemulțumiri în public și comitet, pentru nerespectarea contractului. Oprim lucrul. Veniți neîntîrziat dați lămuriri comitetului» [35].

Doctorul Asachi, nepotul scriitorului, primi de asemenea o telegramă : «Ceremonia desvălirii statuei aminată fără termen. Cauza, execuțiune defectuoasă pedestal» [36]. Aminarea festivității, fixată inițial pentru 30 septembrie, fu anunțată și în presă¹⁰⁷. Nu știm dacă artistul a dat curs intempestivei invitații. Însă apele tulburi se liniștiră, astfel că la 4 octombrie Athanasie Constantinescu, trimis de maestrul său la Iași pentru instalarea statuii, curățise și «vopsise» soclul¹⁰⁸.

Inaugurarea avu loc la 14 octombrie 1890¹⁰⁹. Iosif Naniescu rosti o cuvîntare la Mitropolie¹¹⁰. V. A. Urechia ținu apoi un lung discurs înaintea statuii, evocînd episoade din viața celui comemorat și insistînd asupra nedreptei uitări ce se așternuse de la un timp peste contribuția acestuia la propășirea spirituală a compatrioților săi¹¹¹. Spre sfîrșit se referi și la monument, fără a-l numi pe sculptor, dar reluînd teatral evocarea lui Asachi, în timp ce pinza care acoperise statuia cădea¹¹² :

«Voiți să ingenuncheați înaintea lui, voi contemporanii săi, cari l-ați fost uitat? Eată-l! Bătrîn, liniștit în durerea lui, cugetînd la națiunea pentru care a lucrat ca nimenea altul. În nemișcarea sa granitică pare că încă zice națiunei ce a iubit : știam că ești o națiune plină de vitalitate, căci numai acele națiuni trăiesc, cari pînă la sfîrșit nu uită pe cei care au lucrat pentru din-

¹⁰⁷ *Informations*, în *L'Indépendance roumaine*, XIV, nr. 3 901, 25 septembrie-7 octombrie; *Familia*, XXVI, nr. 39 30 septembrie-12 octombrie 1890, p. 492.

¹⁰⁸ Cf. chitanța lui Athanasie Constantinescu din 4 octombrie 1890. *Arh. St. Iași*, Fond. Documente, P. 551-52. În timpul șederii sale la Iași, elevul lui Ion Georgescu înfățișă la rîndul său publicului, în vitrina vreunui magazin, un basorelief în teracotă reprezentînd pe G. Asachi (*Informațiuni*, în *Drapelul*, III, 21 octombrie 1890). Va fi fost probabil «bustul» scriitorului achiziționat de la Constantinescu de consiliul municipal al orașului spre a-l așeza în sala sa de ședințe (*Nos échos*, în *L'Indépendance roumaine*, XIV, nr. 3986, 19-31 decembrie 1890).

¹⁰⁹ G. S., G. Asaky, în *Era nouă*, II, nr. 54, 14 octombrie; *Adevărul*, III, nr. 645, 15, 16 octombrie; *Bucarest*, I, nr. 226, 16-28 octombrie; *Constituționalul*, II, nr. 390, 16-28 octombrie; *Ignotus*, *L'inauguration de la statue d'Assaky*, în *L'Indépendance roumaine*, XIV, nr. 3925, 17-29 octombrie; *Viațor*, *Inaugurarea statuii lui Asachi*, în *România*, VII, nr. 227, 16 octombrie și 229, 18 octombrie; *Resboiul*,

XIV, nr. 4756, 17 octombrie; *Drapelul*, III, nr. 10, 18 octombrie; *Familia*, XXVI, nr. 42, 21 octombrie-2 noiembrie și 28 octombrie-9 noiembrie 1890. Vezi și *Programa solemnității inaugurării statuei lui G. Asachi, la 14 octombrie 1890*. Foale volantă retipărită în Theodor Codrescu, *Uricariul*, XVI, 1891, p. 417 — 428.

¹¹⁰ Iosif Naniescu, *Cuvîntare zisă* [...] în biserica sfîntei mitropolii din Iași, în ziua de 14 octombrie, anul 1890, cu ocaziunea inaugurării statuei venerabilului literat și patriot Gheorghe Asachi, Iași, 1890.

¹¹¹ V. A. Urechia, *George Asaki. Cuvînt rostit* [...] la inaugurarea statuei lui, în 30 septembrie 1890. (Pe exemplarul de la Biblioteca Academiei, autorul a corectat data discursului : «14 octombrie»).

¹¹² Din discursul tipărit cu anticipație în broșură Urechia a extras un număr de pagini, lipindu-le cu diverse modificări și adaosuri pe fișii lungi de hirtie. În această formă, citită la inaugurare, textul se păstrează la Biblioteca «V. A. Urechia» din Galați (Arhiva, XCI, f. 1 — 19). În dreptul frazelor citate în continuare, oratorul își notase cuvintele : «cortina cade».

sele!» Vorbiră apoi doctorul Asachi, din partea familiei, Vasile Pogor în numele oraşului Iaşi, D. A. Laurian ca delegat al ministerului Instrucţiunii, Theodor Codrescu ca vechi cunoscut şi colaborator al lui Asachi, doctorul C. I. Istrati de la Universitatea din Bucureşti, Scipione Bădescu, trimis de Ateneul din Botoşani, studenţii Policrat şi Vicol, poetul Obedenaru, reprezentând societatea Literatorul. Georgescu se mărgini să telegrafizeze mitropolitului: «Regret nu pot asista la solemnitate, împiedicat de cauze neprevăzute de familie» [37].

Scriind lui Climescu în legătură cu încheierea unor ultime formalităţi, artistul îşi arată încă o dată, în cuvinte aspre, contrastînd cu firea sa cumpănită, convingerea că atmosfera neprielnică în care lucrase la statuia lui Asachi se datora acţiunii întreprinse de V. A. Urechia pentru a face loc lui W. Hegel printre sculptorii monumentelor româneşti. «Eu sper cu toate acestea un viitor mai bun pentru artele noastre», mai spunea, încheindu-şi scrisoarea, autorul lui *Asachi* [39]. Timpul avea să-i dea desigur dreptate, prin afirmarea unor mari sculptori români. Propria sa activitate însă, întreruptă prematur, a fost stinjenită incontestabil de zgomotoasa campanie a lui Urechia în favoarea prietenului său¹¹³.

VI

Primele texte critice privitoare la statuia lui Asachi sint două articole apărute în vara lui 1890, în timp ce opera se afla încă în atelierul sculptorului, care ţinu să o prezinte, înaintea inaugurării, şi publicului bucureştean¹¹⁴. Auguste Clavel aduse lui Georgescu mari elogii pentru această creaţie «magistrală», concepută în primul rînd ca un portret al omului interior: «La tête est magnifique comme exécution et c'est un profond sentiment de respect que l'on éprouve devant ce beau front vaste, devant l'ensemble de cette physionomie à laquelle l'élévation de la pensée et la continuité du labeur, donnent, avec une grande sérénité, une légère et très naturelle expression de fatigue. Tout respire la fermeté et l'intelligence dans cette figure et si les traits, fortement, mais harmonieusement accentués, dénotent l'énergie du lutteur, le regard doux et reposé révèle la bonté de l'homme et la mansuétude du philosophe». Declarînd statuia o capodoperă, publicistul francez enumeră, spre a da o imagine a plenitudinii la care ajunsese talentul sculptorului, cîteva dintre realizările cele mai însemnate ale acestuia (*Rugăciunea unei copile*, *Endymion*, portretele din foaierea Teatrului Naţional, cele executate pentru Cameră şi Senat, statuia lui Gheorghe Lazăr, monumentul domniţei Bălaşa, figurile alegorice destinate a împodobi faţada Băncii Naţionale), aşezînd noua lui lucrare mai presus de toate celelalte: «Jamais M. Georgesco n'avait produit jusqu'à ce jour une œuvre aussi belle et aussi majestueuse que la statue d'Assaki»¹¹⁵.

Caracterul hotărîtor al contribuţiei lui Georgescu la dezvoltarea sculpturii româneşti fu relevat cu acelaşi prilej de arhitectul Ştefan Ciocîrlan¹¹⁶, care aminti că, în urmă cu două decenii, «o statuă era ceva necunoscut în ţara noastră»¹¹⁷. Statuia lui Asachi păru, şi acestui comentator, o creaţie capitală a sculptorului, depăşind tot ce realizase Georgescu pînă atunci: «În opera de faţă, mai mult decît în oricare alta, domnia sa dovedeşte calităţi artistice ce-i fac mare onoare». Lăudînd comitetul pentru faptul de a fi încredinţat comanda unui artist autohton şi dezaprobind chemarea unor străini ca Ferrari şi Hegel, Ciocîrlan lua atitudine nu numai în numele lui Georgescu

¹¹³ G. Oprescu, care, după opinia noastră, acordă operei lui Hegel o preţuire estetică prea generoasă (*Sculptura statuară românească*, 1954, p. 83 — 91), observă că noului venit i s-au deschis îndată «multe uşi ce răvîneau închise pentru artiştii noştri» (*op. cit.*, p. 8^o). După moartea lui Georgescu, Hegel deveni «principala figură în plastica noastră, deşi Valbudea era încă în vîrstă, nu fiindcă ar fi fost superior acestuia, ci din pricina muncii sale ordonate şi productivităţii sale excepţionale», datorită prezenţei sale în expoziţii şi elogiilor presei, precum şi prietenilor pe care şi le făcuse «pîrîute cel ce hotărîu soarta artelor în România» (*ibidem*, p. 84). Asupra activităţii lui Hegel, ale cărui merite de organizator şi pedagog sint incontestabile (precum se ştie, a îndrumat primii paşi ai lui Brîncuşi şi ai lui Paciurea), ne propunem a reveni cu alt prilej. Pentru o prezentare de ansamblu, cu referiri la presa epocii, vezi Petre Oprea, *Cu*

privire la Wladimir Constantin Hegel, în *SCIA*, XIX, seria *Artă plastică*, nr. 1, 1972, p. 128 — 130. Precizăm însă că prenumele sculptorului era Wladislaw şi nu Wladimir cum este scris în mod curent.

¹¹⁴ *Informations*, în *L'Indépendance roumaine*, XIV, nr. 3 805, 10/22 iunie 1890.

¹¹⁵ Arc [= A. R. Clavel], *La Statue d'Assaki*, *ibidem*, nr. 3 808, 13/25 iunie 1890.

¹¹⁶ Ştefan Ciocîrlan, *Statuia lui George Assaky*, în *Analele arhitecturii şi ale artelor cu care se leagă*, I, nr. 7, iulie 1890, p. 140 — 143.

¹¹⁷ În 1870 nu exista în Bucureşti decît statuia spătarului lui Mihail Cantacuzino de Karl Storek, datînd din anul precedent. Aceea a lui Mihail Viteazul, de Albert Carrier-Belleuse, fu inaugurată în 1874.

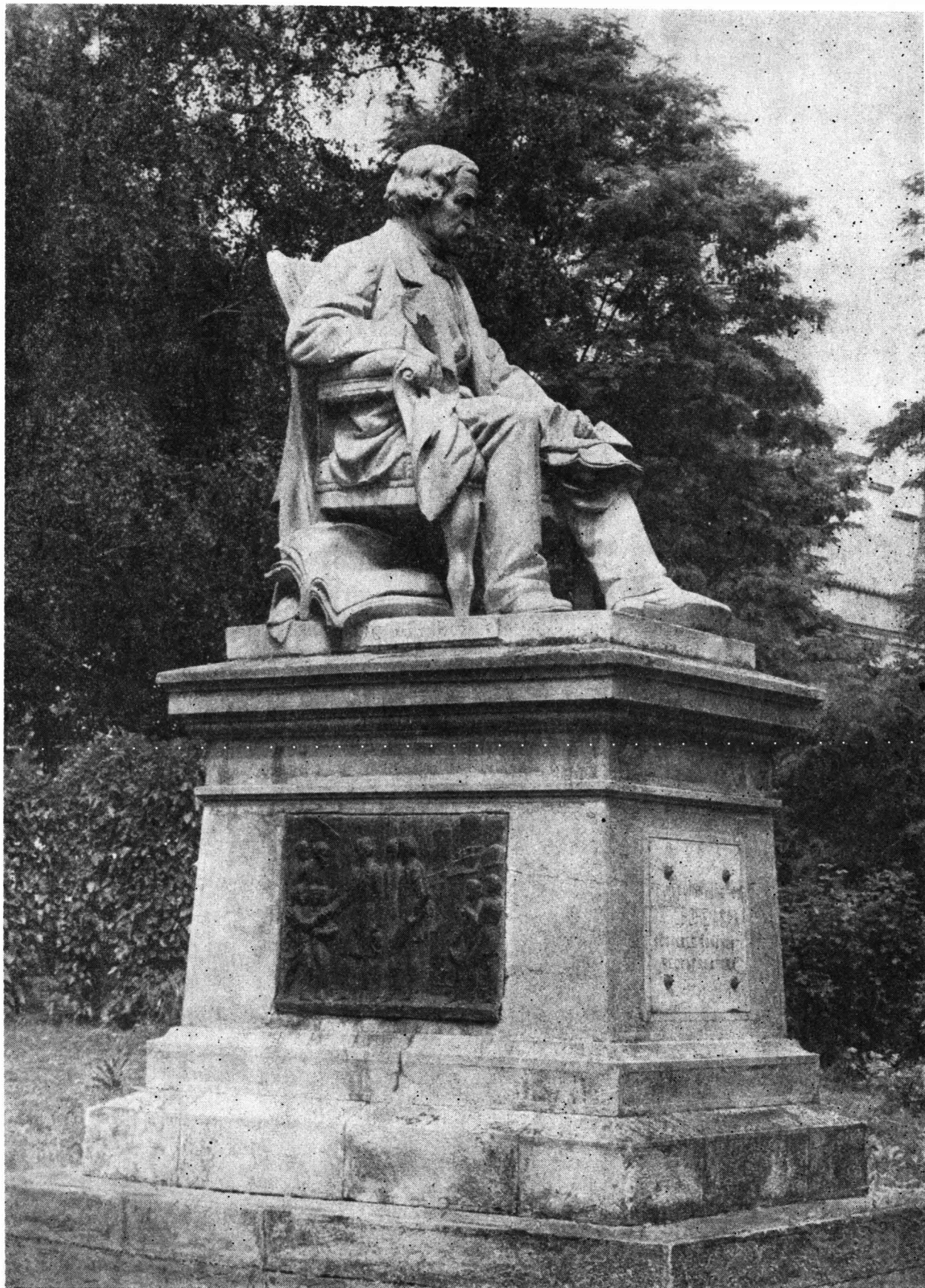


Fig. 16. — *Statuia lui Gheorghe Asachi*. Marmură. 1890. (Iași, Str. Ștefan cel Mare).

dar și în acela al recent înființatei societăți a arhitecților români, din care va face parte și sculptorul ¹¹⁸ : « Inima ni se umple de bucurie când vedem succesele tinerilor români. Sfârși-vom odată cu nenorocitul obiceiului de a ne adresa întruna la streini, ori de câte ori avem nevoie, și nu e regretabil, că pentru o statuă a cronicarului Miron Costin ne-am adresat unui polonez, iar unui sculptor italian pentru aceea a lui Eliade? Sint ele oare capodopere lucrările ieșite de sub daltele streine? Tare ne îndoiim » ¹¹⁹.

În același articol, arhitectul se referă și la soclul statuii : « Cestiunea pedestalului unei statue nu ar trebui tocmai trecută cu vederea. Reușit-a cel puțin suportul ce va servi de bază marmurei ridicată în amintirea lui Asachi? » ¹²⁰ Este un aspect ce avea să fie discutat cu aprindere începând, precum am văzut, din ajunul inaugurării [34]. Un ziar ieșean avea să afirme apoi că soclul statuii era cu mult prea scund : « Pedestalul [. . .] e cum nu se poate mai rău, așa că din pricina micimiei lui statua, în vecinătatea bisericii Trei Ierarhi și a turnului înalt al clopotniței, pare mai mult o piatră funerară decât o statuă. Să sperăm însă că acest mare defect, pe care de altminterlea toți l-au observat, va fi înlăturat cât mai fără întârziere » ¹²¹. Autorul notiței ar fi vrut un soclu « cel puțin de două ori mai înalt », ceea ce denotă un spirit puțin familiarizat cu arta statuară. Clopotnița de la Trei Ierarhi, ale cărei dimensiuni erau invocate în aprecierea proporțiilor pe care sculptorul înțelesese a le da monumentului său, așezat în vecinătatea acesteia, avea să fie demolată de altfel în scurtă vreme ¹²². Statua însăși, se mai spunea, era « destul de bine executată » afară doar de « oarecari erori la figură, care fac să nu prea semene cu Asachi ». Puțin încurajatoare cuvinte ! Iosif Vulcan le reproduse în *Familia*, dându-le astfel o circulație încă și mai largă ¹²³. Venind apoi la Iași, vederea monumentului îl lăsa nestrămutat în convingerea pe care și-o formase : « Statua lui George Asachi, care îl reprezintă șezînd, ar avea un aspect mai bun, de cumva ar sta pe un pedestal mai înalt. Dar astfel, prea aproape de noi, nu ne inspiră simțămîntul măririi » ¹²⁴.

Înclinăm a crede că dezamăgirea pe care au încercat-o unii contemporani în fața statuii lui Asachi se datora nu atât soclului, care nu putea fi mai înalt, cât atitudinii alese de sculptor. Bătrînul șezînd în fotoliu nu părea îndeajuns de impunător, nu deștepta, ca să reluăm cuvintele lui Vulcan, « simțămîntul măririi ». În redingota sa bătrînească, lipsit de orice gest retoric, Asachi era « prea aproape de noi ». Statua prezenta pentru înția oară publicului român nu un personaj medieval, în costumul pitoresc al unei alte epoci ¹²⁵ și nici un vorbitor adresîndu-se mulțimii, ci un om de cabinet, dedicat reflecției. A-l înfățișa șezînd era o idee dintre cele mai firești, cu extrem de numeroase precedente, mai ales în arta modernă ¹²⁶. După acela, ilustru, al efigiei lui Voltaire

¹¹⁸ Georgescu va fi ales membru al societății în adunarea acesteia de la 30 aprilie 1891. Cf. *Analele arhitecturii*, cit., II, nr. 5, mai 1891, p. 102.

¹¹⁹ Ștefan Ciocirlan *op. cit.*, p. 143.

¹²⁰ *Loc. cit.*

¹²¹ *Inaugurarea statuii lui Asachi*, în *Drapelul*, Iași, III, nr. 10, 18 octombrie 1890.

¹²² *Dărîmătorii*, în *Buna credință*, II, nr. 26, 28 octombrie 1892.

¹²³ *Literatură și arte*, în *Familia*, XXVI, nr. 43, 28 octombrie/9 noiembrie 1890, p. 517.

¹²⁴ Iosif Vulcan, *Două zile la Iași*, *ibidem*, XXVIII, nr. 27, 5/17 iulie, 1892, p. 319.

¹²⁵ În 1887, într-un apel pentru stringerea fondurilor necesare ridicării statuii lui Miron Costin, V. A. Urechia propusese ca, pentru un timp cel puțin, personajele ce urmau a fi reprezentate în statui să nu mai fie alese printre oamenii de seamă ai secolului al XIX-lea (cum fuseseră, pînă atunci Eliade, Lazăr și Asachi). « Prin o eroare de optică n-am știut, poate, distinge deajuns de bine proporțiunile în cari, la ochiul minții, s-au presintat acei oameni mari ai noștri, și am dat realt la individualități istorice mai apropiate de noi, în loc de a ne ocupa de aceste mărețe siluete ale secolilor anteriori, cari se cuvineau mai înainte de oricine să primească cultul și amintirea veneratoare a națiunii române în redeșteptare » (Foale volanță retipărită în Miron Costin, *Opere complete*, ed. V. A. Urechia, II, 1888, p. 606).

¹²⁶ Un program destinat a comemora prin portrete pictate sau sculptate, pe marii oameni ai Franței, îndeosebi pe cei din epoca lui Ludovic al XIV-lea, fusese conceput și în parte realizat, între 1776 și 1779, sub îndrumarea lui D'Angiviller, ultimul « directeur général des bâtiments » al vechiului regim. O bună parte din cele 28 de statui realizate potrivit aceluși program, destinate însă a fi plasate nu în piețele și grădiniile Parisului, ci în interior (12 dintre ele au trecut apoi în păs-trarea Institutului Franței), reprezintă scriitori și gînditori. Această inițiativă a consacrat ideea glorificării prin statui a oamenilor de litere și a umanistilor aparținînd unui trecut nu prea depărtat și alcătuiind un fel de panteon național. Repertoriul statuar a înregistrat cu același prilej modalități variate de a înfățișa personaje șezînd, în costumele vremilor (*Corneille* și *Molière* de Caffieri, *Pascal* de Pajou, *Montesquieu* de Clodion etc.). Manufactura regală de la Sèvres primi însărcinarea de a executa reducții ale acestor statui menite a le face cunoscute unor cercuri mai largi. Cf. Samuel Taylor, *Artists and « Philosophes » as mirrored by Sèvres ans Wedgwood*, în *The Artist and the Writer in France. Essays in honour of Jean Seznec*, Oxford, 1974, p. 21 — 39. Răspîr-direa monumentelor plasate în spații publice și dedicate unor « oameni ai spiritului teoretic », gînditori și mai cu seamă artiști în majoritatea lor moderni, avea să fie, cum observă Julius Schlosser, un fenomen specific romantismului tîrziu (*Vom modernen Denkmalkultus*, în *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1926—1927, Berlin, 1930, p. 1 — 21).

sculptate de Houdon, se cuvine a fi amintit unul ținând de epoca lui Georgescu și de anii săi de formație. Centenarul compozitorului Esprit Auber adusese lui Eugène Delaplanche comanda unei statui de marmură, expusă la Salonul din 1881¹²⁷. Georgescu frecventa atelierul sculptorului francez în timp ce acesta lucra la statuie. Participând la același salon cu *Rugăciunea unei copile*, tânărul artist menționa calitatea sa de elev al lui Delaplanche¹²⁸, pe lângă care fusese admis după ce Auguste Dumont, primul său maestru parizian, încetase a da lecții¹²⁹. Lui Georgescu faptul de a fi putut asista la realizarea acelei statui i-a oferit desigur prilejul unei prețioase experiențe tehnice. Arta sa va evolua însă pe căi proprii, care-l vor depărta de fostul său profesor. Între statuia lui Asachi și aceea a lui Auber nu se pot stabili decît analogii exterioare și generice. Ca și scriitorul ieșean, compozitorul șade într-un fotoliu sub care se văd mai multe volume, ține în mînă o pană și își reazemă pumnul stîng pe genunchi. În ambele statui figura personajului se întoarce gînditoare spre stînga. Delaplanche a dat însă lucrării sale o pronunțată notă ilustrativă, în dauna unității ei plastice. Gesturi contrastînd prin dezinvoltura lor cu tema statuii, «inspirația» produc între brațele și bustul compozitorului adevărate hiaturi vizuale. În opera lui Georgescu mișcarea formelor este atenuată, cu tendința de a se subsuma blocului statuar.

Îndoieli în legătură cu asemănarea fizică a statuii lui Asachi fuseseră formulate încă

¹²⁷ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture [...] exposés au palais des Champs-Élysées, le 2 mai 1881*, nr. 3 792. Vezi și J. Buisson, *Le Salon de 1881*, în *Gazette des Beaux-Arts*, XXIII, s. II, t. XXIV, 1881, p. 226; René Menard, *Le Salon de 1881. Sculpture*, în *L'Art*, VII, t. III, p. 60. Repr. în *Le Monde illustré*, XXVI, pe prima pagină a numărului 1297, din 4 februarie 1882 (statuia urma a fi inaugurată la Caen, în 21 mai; cf. notița de la p. 70).

¹²⁸ *Explication*, 1881, cit., nr. 3 921 « élève de M. Alex. [de fapt Augustin-Alexandre] Dumont et Eugène Delaplanche ».

¹²⁹ Cf. G. Vattier, *Une famille d'artistes. Les Dumont*, Paris, 1890, p. 208 : « Dès 1880 il fut condamné à garder la chambre ». Atunci cînd, la 26 iunie /8 iulie 1881, Alexandru Odobescu comunica lui V. A. Urechia, în acel moment ministru al Instrucțiunii, știri despre studiile lui Georgescu, pe care-l sfătulse să mai stea un an la Paris, « unde este călăuzit de maeștri buni și siguri », se referea deci în primul rînd la Delaplanche (Biblioteca Academiei R. S. România. Secția Manuscrise, S 13 (21) CDLXXXV; scrisoare publicată fragmentar de V. A. Urechia, în *Universitatea din București. Facultatea de litere și filozofie. Anuar pe anul universitar 1897—1898*, 1899, p. 58).



Fig. 17. — Julien Leclercq, *Gheorghe Asachi*. Basorelief, gips. 1855. (Muzeul de istorie din Galați).



Fig. 18. — Eugène Delaplanche, *Statuia compozitorului Esprit Auber*. Marmură. 1881. (După *Le Monde illustré*, 1882).

din vremea în care sculptorul lucra la modelul în lut. Unii dintre membrii comitetului se declaraseră satisfăcuți, alții ceruseră însă modificări pe care Georgescu le-a efectuat în măsura în care i-a stat în putință [7]. Principalul document iconografic pus la dispoziția sa a fost desigur o mare fotografie pe care V. A. Urechia o răspindea încă din 1882¹³⁰. Foarte bătrîn, cître 1860, înveșmintat în lunga lui redingotă, scriitorul stă aici pe un scaun cu spătarul îngust și înalt. Artistul a utilizat mai cu seamă această fotografie, atît în vederea costumului, cît și pentru unele amănunte ale figurii: inserția ochilor, cutele săpate dedesubtul lor, cele ce indică mușchii obrazilor, sprinceana dreaptă ridicată ușor, urmă impietrită a unui tic fizionomic, mustața căzînd ca o streășină încărcată de promoroacă. O mică imagine « vizit » datînd cam din aceiași vreme și datorată lui A. Schivert, ne arată un Asachi cu trăsături mai puțin distincte și părul răvășit, însă cu mult mai viu. Bătrînul nu mai are expresia placidă, destul de impersonală, din fotografia precedentă, ci înalță capul neliniștit, susceptibil¹³¹. O versiune retușată și mărită a acestui portret, mărginită însă la figură și la bust, fusese publicată în 1885, cu prilejul serbării școlare de la Iași¹³². Într-o a treia fotografie, cunoscută desigur lui Georgescu, cel puțin în reproducerea ei gravată din fruntea unei ediții a nuvelor lui Asachi (1867), acesta este încă și mai devastat de ani, cu aceiași rece instabilitate în privire. O pelerină de mătase neagră, spînzurînd pe un umăr, dă personajului un aer spectral, de ruină romantică¹³³. Un portret invocat spre a se arăta că, înainte de a da o viziune proprie, artistul nu ignorase mărturiile existente¹³⁴, este reliefurile lui Julien Leclercq din 1855, lucrat după natură¹³⁵. Elevul lui David d'Angers a încercat o definiție concisă a fizionomiei lui Asachi, cuprinsă în contururi clare, cu aspirația manifestă de a degaja aspectul ei permanent, atemporal. Rezultatul este de-a dreptul opus, reliefurile interesează doar prin precizările sale privind omul exterior. Aflăm astfel, și din acest izvor, că scriitorul avea un craniu îngust și alungit, diferit de cel considerabil mai masiv, în armonie cu formele statuii, pe care i l-a atribuit Georgescu.

Scriind despre statuie înaintea transportării ei la Iași, Ștefan Ciocîrlan preciză că, oricît de conștiincios documentată, opera urmărea altceva decît o reprezentare fotografică: « Nu este necesitate multă ca ea să semene, să reproducă textual trăsăturile omului. În artă, și mai ales în arta sculptorală, cu totul altele sînt condițiunile ce trebuie să îndeplinească o lucrare de asemenea natură »¹³⁶. Odată mai mult, în comentariile presei cu privire la Ion Georgescu se făcea simțit punctul de vedere al artistului. Diverselor « pretenții de asemănare », de care știa că nu va fi scutit în fața operei terminate, cum nu fusese nici în timpul lucrului [7], el le opunea dreptul său de a crea potrivit propriilor sale criterii, acelea ale « artei sculpturale ». Ceea ce nu înseamnă că în statuia lui Asachi, una dintre principalele realizări ale sculpturii românești din veacul său¹³⁷, artistul

¹³⁰ Biblioteca Academiei R. S. România. Cabinetul de stampe, F. III 8115 (42 × 35 cm). Dedicăție, cu cerneală: « Academiei române, de la V. A. Urechia ». Pe verso. I. C. Băcilă a notat mai tirziu: « Dăruit de V. A. Urechia 1882 ». Un alt exemplar, provenind de asemenea de la Urechia, la Biblioteca Centrală Universitară din Iași. Un exemplar al aceleiași fotografii va fi fost și acel « mare, frumos și exact portret » pe care istoricul l-a oferit societății Asachi din Piatra (cf. revista acesteia, II, nr. 1, mai 1881, p. 480).

¹³¹ Fotografie A. Schivert, *Jassy* (Biblioteca Academiei R. S. România. Cabinetul de stampe, F. I 46495).

¹³² 13,5 × 9,5 cm. Semnat dreapta jos: B[ernard] Brand. 1885. (Biblioteca Academiei R. S. România. Cabinetul de stampe, F.I 6170). Vezi și nota 21.

¹³³ 12 × 18 cm (ibidem, F. I 4175). Reproducere gravată în *Georgie Asachi, Nuvele istorice a României*, ed. a 3-a, Iași 1867.

¹³⁴ De Ștefan Ciocîrlan, în art. cit. mai sus, nota 116.

¹³⁵ Vezi nota 32.

¹³⁶ Loc. cit.

¹³⁷ Marmură de Carrara, 180 cm. Semnat și datat în stînga pe plîntă, cu caractere de tipar: *I. Georgescu Fecit 1890*. Actualul soclu, din piatră de Vrața (206 cm), nu este cel original, care, mai scund și mai potînit cu proporțiile statuii, măsura 179 cm înălțime (cf. *Arh. St. Iași. Fond. Primăria Iași*, dos. 259/1890, f. 29). A fost executat în 1905 de sculptorul Gheorghe Boboc (*Ancxa*, 41, nota 1). Inscrip-

ție pe o placă de marmură încastrată în partea din față a soclului: *Primului învățător Gheorghe Asachi. Școlarele românești recunoscătoare*. Pe o placă similară, încastrată în partea din spate: *1788 - 1869*. Pentru cele două reliefuri ce împodobesc fețele laterale ale soclului, vezi notele 72 și 77. Soclul conține o criptă adăpostînd osemintele lui G. Asachi și pe acelea ale soției sale Elena, născută Taiber, transferate în 1890 din cîmîtîrul bisericii Patruzești de Sfinți din Iași. Așezată inițial lingă biserica Trei Ierarhi, statuia a fost transportată, în 1897, în piața Teatrului Național [10]. Apoi a fost din nou mutată, în 1905 [11], pe locul unde se află în prezent, în curtea școlii din str. Ștefan cel Mare nr. 64. Printr-un proces-verbal din 30 martie 1905, cei ce au supravegheat transportarea și instalarea statuii (G. Lascăr, primarul orașului, inginerul A. S. Savul, sculptorul G. Boboc), precizau că, încă de atunci, monumentul prezenta « chear la marmură mai multe crăpături » și anume « la gîitănul pecetei », « sub brațul drept [. . .] la atingerea cu fotoliul » și « la spatele fotoliului » [41]. Astăzi, după trei sferturi de veac, constatăm degradări cu mult mai considerabile, datorate intemperieiilor. Partea expusă spre nord, spre deosebire de celelalte, mai bine conservate, este acoperită de mici impunsături, vizibile mai ales în figură, ale cărei detalii încep să se estompeze, alterînd calitatea expresivă a operei. Pentru înfățișarea vechiului soclu, rămas în ființă pînă în 1905, vezi fig. 29.



Fig. 19. — Statuia lui Gheorghe Asachi. Detaliu : Capul scriitorului.

s-ar fi situat în afara în momentului cultural căruia îi aparținea, ignorându-i exigențele și mentalitatea. Concepind acest impunător portret statuar el s-a supus unei stricte discipline realiste, dînd bătrînului Asachi atitudinea vîrstei sale, trăsături individualizate, costumul epocii. Izvoarele cu ajutorul cărora a căutat a-și imagina omul pe care avea să-l reprezinte, modelul viu la care a recurs cu siguranță, nu i-au putut oferi însă decît indicații discontinue, uneori contradictorii.

Deși constituind o variantă a celei aprobate de comitet, macheta cunoscută a statuii ne îngăduie a întrezări procesul de creație care a dus la forma ei definitivă. În schița modelată sculptorul pare a fi fost preocupat mai ales de fizionomia morală a scriitorului, așa cum aceasta îi apăruse în primul moment, tumultoasă, dramatică. Nota cea mai evidentă prin care schița se diferențiază de statuie este libertatea cu care își proiectează formele în spațiu. Atitudinea personajului, șezînd picior peste picior, cu un braț îndoit pe spătarul fotoliului, sugerează o stabilitate precară, provizorie, datorată restrîngerii punctelor de sprijin. Fotoliul însuși, cu dimensiunile sale reduse, contribuie la această impresie. Drumul parcurs de la ipotezele de atelier la forma finală a operei a implicat nu numai abandonarea manierei imprecise a schiței, dar și adoptarea unui limbaj plastic întemeiat pe volume și planuri ample, precum și alegerea unei atitudini mai potrivite cu reprezentarea statuară a unui bătrîn.

Linia statuii este incomparabil mai fermă și mai simplă. Limitate în expansiunea lor, volumele sînt cuprinse într-un tot organizat în funcție de o formă spațială regulată. În fotoliul său, care a cîștigat un rol mai important în compoziția monumentului, scriitorul veghează auster, înclinîndu-și fruntea cu demnitate. Pletele bogate, involburate ca de o mișcare lăuntrică, marile cavități ale ochilor, în care, sub arcu proeminent al frunții, se adună umbre misterioase, dau chipului său spiritualitate și măreție. O comparație a capului statuii cu oricare dintre fotografiile la care ne-am referit



Fig. 20. — *Statuia lui Gheorghe Asachi. Vedere frontală.*



Fig. 21. — Statuia lui Gheorghe Asachi. Detaliu : Cartea deschisă și semnătura sculptorului.

duce la concluzia că Georgescu a intervenit în configurația trăsăturilor, stilizându-le spre a le acorda cu structura aproape cubică a craniului. Artistul a extins în acest mod și aria mijloacelor sale de caracterizare morală. În viguroasa interpretare plastică a frunții și a obrazilor recunoaștem, odată cu semnele unui proces înaintat de îmbătrânire fizică, întipărirea lăsată de sentimentele și gândurile unei puternice personalități. Taieturi adânci fixează trăsăturile bătrînului și accidentele costumului său, însuflețind suprafața marmurii prin accente determinate de intervenția luminii. Se naște astfel un raport particular între imobilitatea personajului și o vibrație latentă, difuză, menită a integra într-o unitate vizuală mulțimea și varietatea detaliilor.

Statuia este dominată de expresia figurii și îndeosebi de privire. Mișcarea capului întors spre stînga, principalul gest ce se impune atenției noastre, n-a rămas fără urmări în economia operei. În această parte a statuii aflăm atributul său cel mai însemnat, documentul ce pare a constitui prilejul imediat al meditației lui Asachi. Tot aici membrele schițează, la rîndul lor, un început de mișcare. Pelerina desfășurată pe spătarul și pe brațul stîng al fotoliului crește în aceeași direcție, ca o aripă gata a se deschide. Însă privirea scriitorului nu se îndreaptă spre mediul extern, nu poate fi interpretată ca măsurînd spațiul probabil al unei acțiuni. Reprezentat la vîrsta retragerii din viața activă și a rememorărilor, Asachi rămîne izolat, contemplativ, expresie monumentală a unei stări de spirit. Tradiția păstrase amintirea unui bătrîn în conflict cu generația ce avea să-i urmeze, nutrind conștiința acută de a fi un nedreptățit. La inaugurarea statuii, V. A. Urechia vorbi și el de « durerea » acestui precursor uitat. Creația sculptorului nu se mărginește însă a evoca un destin individual. Ceea ce în bătrînul scriitor fusese donquijotesc, himeric, face loc în statuie unui sentiment grav și împăcat al existenței, propriu lui Georgescu și operei sale.

Cel puțin două dintre atributele cu care sculptorul și-a înzestrat personajul, pana din mîna dreaptă și documentul de pe genunchi, au fost cerute fără îndoială de comitet. Felul în care a reacționat artistul față de necesitatea de a accepta aceste locuri comune ale simbolisticii statuare este însă deosebit de personal. Pana este ținută cu o mînă inertă, sprijinită pe brațul fotoliului. Ea devine astfel o unealtă inutilă, de care în mod vizibil cărturarul nu mai simte îndemnul de a se sluji. Mina stîngă, prin care trece o ușoară încordare, strînge marginea documentului uitat pe genunchi. Este un pergament prevăzut cu o mare pecete atîrnînd în dreapta și reprezentînd, sub raport plastic, un adaos inoportun. Într-o formă mult mai discretă documentul apare și în macheta pe care comitetul n-a acceptat-o. Nu putem ști cum va fi arătat în cea aleasă spre a fi mărită, cu modificările de rigoare, cîte îi vor fi fost impuse sculptorului pînă la definitivarea operei. Cel ce a stăruit m a mult pentru adoptarea acestui atribut va fi fost V.A. Urechia, neobosit scotocitor de arhiv e



Fig. 22. — Statuia lui Gheorghe Asachi. Detaliu : Spatele fotoliului.

mergînd cu pasiunea sa pînă la a se fotografia desfășurînd o diplomă cu pecete¹³⁸. Recomandînd includerea documentului printre atributele statuii, comitetul ținuse firește să amintească un episod din cariera publică a lui Asachi, una dintre contribuțiile sale memorabile la propășirea învățămîntului național¹³⁹. Gestul posesiv și totodată involuntar cu care Asachi își strînge pergamentul rămîne însă enigmatic ca și privirea sa. Este unul dintre ecourile ce ajung pînă la noi din monologul său interior.

¹³⁸ Biblioteca « V. A. Urechia », Galați. (vezi fig. 4). Comentînd un hrisov al lui Mihail Sturza (cit. mai sus, nota 81), istoricul nu uita să menționeze că acelui act i « s-au atîrnat prin găitan de mătase sigiliul statului în capsă de argint » (*Istoria școalelor*, II, 1892, p. 169).

¹³⁹ După Auguste R. Clavel (*La Statue d'Assaki*, art. cit. în nota 115) cărturarul ține pe genunchi « le parchemin à grand sceau de la fondation de son école d'ingénieurs ». Mărturia nu este lipsită de interes, intrucît a urmat unei vizite în atelierul artistului. Clavel se referă la cursul pentru ingineri hotarnici predat de Asachi în limba română la Aca-

demia Domnească din Iași, între 1813 și 1818 (pentru care vezi N. C. Enescu, *Gheorghe Asachi, organizatorul școlilor naționale din Moldova*, cit., p. 49 — 52). În acest caz documentul înfățișat de sculptor este anafora prin care episcopii școlilor din Moldova (mitropolitul Veniamin Costachi, C. Mavrocordat și Mihail Sturza) se adresau, la 8 februarie 1819, domnitorului Mihail Șuțu, cerînd o recunoaștere oficială a meritelor lui G. Asachi ca întemeietor al cursului de ingineri hotarnici. Documentul se încheia astfel : « Drept aceea încredințîndu-ne de greutățile, sirguința și multele ostenele a dumisale Gheorghe Asachi, spre a săvîrși un ase-

Alte elemente alegorice completează ambianța în care ni se înfățișează bătrînul cărturar. În stînga, pe plînta statuii, deasupra semnăturii artistului, un volum larg deschis își flutură filele. Ampla pelerină coboară apoi în spatele fotoliului, pînă în dreptul unui șir de volume suprapuse. Georgescu a studiat cu atenție și această parte a monumentului. Fotoliul cu spătarul său rotunjit, ritmat de falduri verticale, trimite imaginația către urnele funerare ale antichității, reluate de neo-clasicism¹⁴⁰. După cartea deschisă, figurînd memoria sau destinul, vrăful de tomuri, continuat de liniile pelerinei, alcătuiește un acord sever, de o rigoare aproape abstractă.

nea lucru, alcătuiind cu lămurire întăiași dată în limba românească un curs de matematică și întrebuiîndu-l în așa scurtă vreme spre folosul obștei, ne simțim îndatoriți pentru cîntea și rîvna neamului nostru, de a mărturisi dumisale deplină mulțămire, și îl judecăm vrednic de a înălțînei tale facere de bine, precum și de cunoștința patrioților. Pentru aceasta și rugăm pe înălțimea ta a întări acest atestat căzut meritului său ». O ediție populară a autobiografiei scriitorului, distribuită în cinci mii de exemplare cu prilejul inaugurării statuii, retipări și acest text (Iași, Librăria Șaraga, 1890). Precedată de o introducere, anaforaua din 1819 fusese publicată de Asachi nu mult înaintea morții, în *Icoana lumii*, nr.

23 — 24, 8 decembrie 1865, p. 177—178. Pentru personajul reprezentat de statuie, care este foarte bătrîn, documentul ar prilejui deci rememorarea unor fapte extrem de îndepărtate, datînd de la începuturile activității sale.

¹⁴⁰ Simbolistica funerară a antichității clasice era cunoscută artistului. Monumentul pictorului Constantin Lecca de la cîmîtirul Bellu (7 — 37), executat de Ion Georgescu între 1888 și 1893, este alcătuit astfel dintr-o stelă funerară de marmură, sculptată cu o mare îngrijire, deasupra căreia se înalță o urnă înfășurată în parte într-o draperie și decorată printr-un relief cu figuri studiate după modele romane.

A N E X Ă

DOCUMENTE PRIVITOARE LA STATUIA LUI GHEORGHE ASACHI

Documentele inedite pe care le înfățișăm mai jos, în textul lor integral sau în rezumat, provin în majoritatea lor dintr-un dosar constituit între 1886 și 1890 de profesorul Constantin Climescu, casierul comitetului pentru statuia lui Gheorghe Asachi. Dosarul se află la Arhivele Statului din Iași, sub cota: *Documente*, P. 551/52. În aparatul critic indicăm locul de păstrare numai în cazul celor ce nu aparțin acestui dosar.

Textul rezumatelor este imprimat în caractere cursive.

1

București, 1886, martie 21

Convocare

Domnii membri ai comitetului statuei lui Gheorghe Asachi¹ și domnii senatori și deputați aiei însemnați² sînt rugați a se întruni mine sîmbătă 22 a.c. ora 1 post mer[idiane] la atelierul d. sculptor Georgescu, spre a vedea și face observațiunile ce se vor crede asupra machetei lui Asachi³ și tot odată a se lua o decisiune asupra lucrului și prețului său⁴.

Atelierul este în fostul han Șerban Vodă, intrarea prin strada Smirdan⁵.

Președinte,

I.P.S. Mitropolitul Moldovei și Sucevei,

Iosif Naniescu

¹ Pentru constituirea acestui comitet și activitatea lui între 1882 și 1885, vezi p. 41—45

² Adresa a fost comunicată următorilor membri ai comitetului: Leon Negruzzi, V. A. Urechla, Constantin Climescu, A. L. Gheorghiu, Dimitrie Gusti, N. Ionescu, N. Voinov și Andrei Vizanti.

³ Pentru schițele modelate pe care sculptorul le-a executat în perioada în care studia concepția statuii, și pe care le terminase în ianuarie 1886, vezi p. 50. Una dintre ele,

aflată în prezent la Muzeul de Artă din Galați, este discutată la p. 51 — 55.

⁴ Vezi documentul următor.

⁵ Fostul han, pe locul căruia a fost construit actualul edificiu al Băncii Naționale, avea să fie demolat în curînd. Faptul că sculptorul și-a putut instala un atelier provizoriu în vechea clădire a hanului, se datora desigur unui prieten și admirator al său, inginerul Nicu Cerchez, viitorul șef al șantierului Băncii. O fotografie a hanului, luată de inginer din strada Smirdan, în Frédéric Damé, *Bucarest en 1906*, p. 102.

Chitanța sculptorului pentru 6000 de lei primiți din totalul de 15.000, «costul monumentului, conform contractului încheiat între mine și comitetul statuei»¹.

¹ În acest preț intrau, precum rezultă din alte documente, statua « de marmură albă de Carrara de calitate superioară », soclul acesteia « în marmură colorată » [34], precum și două basorelieuri în bronz [8, 12, 15]. Artistul se îndatora de asemenea să achite transportul blocului de marmură din Italia la București și pe acela al monumentului de aici la Iași, în

fine să asigure instalarea acestuia [18]. După oarecari stăruițe, Georgescu a obținut transportul gratuit al monumentului [15, 17]. Nu va putea executa însă soclul din marmură, ci din platră de Cimpulung, ceea ce îi va aduce nemulțumiri [34–36].

3

Carrara, 23 luglio [18]87

Caro amico¹,

Le sue lettere del 18 e 20 corr[ente] raccomandate mi sono giunte regolarmente. Sono dolentissimo che i due blocchetti siano rimasti in terra e domani mi reherò alla marina per farne ricerca e fra due o tre giorni immancabilmente glieli spedirò [...] ² ai due lastroni che si stanno segando erd ai tre pezzi che mi ordinò.

Pe la guglia³, credo, caro amico, che è un affare serio. Il prezzo che le chiesi è troppo giusto se si considera l'immenso lavoro in fiori che ha e la grossezza del pezzo. Si presta pochissimo alle manovre che occorrono per la esecuzione nel girarlo sui perni.

Il suo prezzo dato incassato e di L[ire] ottocento — 800.

Il prezzo della statua colossale di metri 2 — 1,50 — 1, in marmo bianco chiaro da statue⁴, sagomata a precisione a seconda del bozzetto in gesso che lei sarà obbligato a mandare con dati precisi del suo lavoro, a scanso di qualsiasi errore⁵, resa a bordo del veliero è di Lire 1100 — mille cento. In marmo andante si può avere con un prezzo più mite⁶. Sono in trattative con un amico di Livorno di trattare la caricazione del veliero e se sarà possibile l'avviserò subito.

Il prezzo dei marmi greggiali di sotto del metro cubo, resi nel vagone a Carrara, è di L[ire] 150 — centocinquanta. Al di sopra del metro cubo è di L[ire] 198.

Fra pochi giorni le rimetterò la polizza di carico dei blocchetti.

Salutandola da parte della mia famiglia, con una stretta di mano dal suo amico

F. Bacallo

N.B. La guglia è nello studio, e ciò l'ho fatto per evitare il magazzinaggio. Attendo la sua decisione per regalarmi.

¹ Scrisoare adresată lui Ion Georgescu. Din text rezultă că F. Bacallo era nu numai un furnizor al sculptorului, căruia îl procura marmură de Carrara, dar și un prieten. Georgescu îl cunoscuse desigur în timpul călătoriilor sale în Italia din 1884 și 1885, prilejuate de transpunerea în material definitiv a unora dintre operele sale, între care monumentul funerar al Domniței Bălașa și statua lui Gheorghe Lazăr.

² Cuvînt indescifrabil. Potrivit contextului înseamnă « împreună cu ».

³ Obeliscul, « la guglia », despre care se vorbește aici, este desigur cel destinat monumentului funerar al Elenei Nicolescu, decedată în iulie 1886 (Cimilitrul Bellu, 32—10, 11). Georgescu a executat un bust al defunctei, fixat pe obeliscul de marmură albăstrui cu ajutorul unei console. Ceea ce Bacallo numește « l'immenso lavoro in fiori » este o ghirlandă imboldind monumentul.

⁴ Varietate de marmură foarte căutată de artiști. Un manual bine cunoscut sculptorilor din generația lui Georgescu îl definește astfel însușirile: « Il marmo bianco chiaro è di una pasta differente a quella dello [bianco] statuario; ha una

grana fine e fresca ed è di un bianco traente al bianco perlato. È di 1^a qualità quello che più si avvicina al bianco candido e che non è compenetrato da vene, da macchie e da altre impurità [...]. Per ogni verso è ben trattabile collo scarpello. Serve per le statue colossali, pei maestosi monumenti onorari e sepolcrali... » (Alessandro Ricci, *Manuale del marmista*, Milano, 1895, p. 15).

⁵ Georgescu urma deci să expedieze lui Bacallo un mulaj în gips după macheta definitivă a monumentului, precum și indicații precise privind dimensiunile și forma acestuia, spre a se evita eventuale erori în alegerea și tăierea blocului de marmură. În octombrie, acest mulaj fusese trimis « de mult timp » la Carrara [7].

⁶ Marmura albă de a doua calitate, firește mai ieftină, este caracterizată de asemenea în manualul citat mai sus: « È di un bianco volgente più specialmente al bluastrò, al biglio, al bruno e quasi sempre traversato da macchie e da vene color di ferro e bruno ». Ușor de cioplit, era mai potrivită pentru lucrările decorative curente (Alessandro Ricci, *loc. cit.*).

Domnule Președinte,

Subsemnatul artist sculptor vin cu profund respect a vă comunica prin aceasta că statua ilustrului bărbat Asache este terminată, după cum veți putea constata și domnia-voastră dupe fotografia ce am alăturat aci¹, nerămîind decît execuția în marmoră, pentru care am și comandat marmora necesară².

Pentru a putea însă continua lucrarea îndată ce va sosi marmora la București, vin a vă ruga să binevoiți, domnule Președinte, a încuviința să mi se libereze încă un acout de 5000 lei, pentru suportarea marelui cheltuieli ce atrage dupe sine execuția acestui monument.

Priimiți, vă rog, domnule Președinte, asigurarea deosebitei mele stime și considerațiuni,

I. Georgescu

Prea Sfinției Sale

Părintelui Iosiv Ananescu[sic], Mitropolitul Moldovei

Președintele comitetului statuei lui Asache.

¹ Sculptorul terminase modelul statuii, mărit după macheta aprobată de comitet în ședința sa din 22 martie 1886 (vezi p. 50 și nota 56).

² Cu privire la tratativele purtate de sculptor pentru procurarea marmurei, vezi scrisoarea precedentă.

5

[București, octombrie 1887]

Iubite amice și coleg¹,

Lucrarea principală a statuei, cea artistică, este terminată. Tăierea ei în marmoră e lucru de main-d'oeuvre. Dacă, bine înțeles, vă place lucrarea (mie da, însă aflu că n-o găsiți toți ca mine), atunci pe dată ce va fi sosit și blocul de marmoră, puteți avansa încă 3, ori 4000 franci, iar restul la terminarea operei întregi și așezare. Aceasta-i socotința mea *tainică* și d-ta nu vei spune această părere a mea d-lui Georgescu, ca să-mi faci un dușman gratuit². Mai bine mai lungiți treaba pînă ce ne vom vedea cu toții în București, la 15 n[ov]embre, ori dacă a sosit marmora, atunci dați-i ce puteți, că omul nu este fără avere, are case³ și este om onest. Voi să zic că nu cred să perdem banii. Eu nu l-am încurajat să ceară bani, dar nici nu l-am descurajat, că eu singur n-am nici un drept a regula afacerea. Încă odată, lucrarea cu adevărat artistică este foarte înaintată, după ce avem modelarea definitivă și turnată în gips, dar ne mai rămîne să o vedem și executată în marmură. Prea mult au lucrat d. Georgescu, vro doi ani, și nu ne-ar conveni să mai treacă de St. George 1888 inaugurarea statuii.

Vom chipsui pentru acoperirea deficitului, la 15 n[o]v[embrie] cur[ent]⁴.

Deocamdată termin, stringînd mîna d[umita]le cu dragoste și sărutînd mîinile doamnei,

V.A. Urechia

¹ Constantin Climescu, profesor la Facultatea de științe din Iași, casierul comitetului pentru statua lui Asachi.

² De acum înainte relațiile dintre Georgescu și Urechia se vor deteriora însă tot mai mult. Istoricul va răspîdi în jurul artistului o nejustificată atmosferă de neîncredere, motivîndu-și atitudinea prin faptul că acesta «întîrziase» lucrînd un an și jumătate la modelul definitiv al statuii lui Asachi. (vezi p. 61 — 62 66).

³ Sculptorul își cumpăraseră, îndatorîndu-se pentru restul

vileții la Creditul Funciar Urban, casa din str. Primăverii 25 (Arh. St. Buc. Fond. Tribunalul Ilfov, Secția Notariat, dos. 1 248/1886, f. 223—225).

⁴ «Deficitul» era suma pe care comitetul urma să o mai plătească lui Georgescu din onorariul statuii, și pe care nu va izbuti să o achite decît treptat, în curs de trei ani, în rate obținute de sculptor prin stăruințe penibile [7, 10, 12, 15, 18, 21, 22, 28, 30].

Domnule Georgescu

Cererea d-voastră de a vi se elibera un al doilea acompt de lei 5000 este imposibil de a o satisface acum, fiindcă lucrările statuei sînt foarte puțin înaintate.

Cînd vi s-a dat acei 6000¹ a fost tocmai pentru ca să faceți să vie blocul de marmură necesar și de atunci este un an și jumătate. Poate că nici nu l-ați comandat încă.

În contract este scris că banii se vor elibera, după condițiunea prevăzută în prescriptul-verbal al comitetului, la care ați consimțit, treptat cu înaintarea lucrărilor. Apoi dacă vi s-ar da acum acei 5000 fr. ce-i cereți, ar face că vi s-a dat aproape 4/5 din suma totală și d-voastră nu ați făcut încă 2/5 din lucru, adică un lucru corespunzător sumei de lei 6000 ce vi s-a dat.

Nu cred necesar a mai convoca comitetul pentru aceasta, vă pot însă încredința că atunci cînd blocul de marmură va fi sosit și se va constata începerea lucrării în el, cred că comitetul vă va mai avansa cel mult 3000 lei², și restul la inaugurare.

Dl. Gusti, reposatul, care s-a întâlnit mai des cu domnia voastră³, ne spunea că erați hotărît să aduceți blocul de marmură aici la Iași, și să-l lucrați chiar aici. Aceasta ne convinea și nouă foarte bine, căci am fi văzut mai deaproape lucrarea. Din scrisoarea d-voastră rezultă că tot acolo în București aveți să-l lucrați. Regretăm aceasta cu atît mai mult cu cît ieșenii se deprinseseră acum cu ideea de a vide lucrîndu-se statua aici⁴.

Încă [un] lucru, dacă macheta ați gătit-o⁵, este bine să trimeteți mai multe și diverse fotografii pe aici, să le expunem, să le vadă lumea și să-și dea opiniunea⁶.

Așa s-a făcut și cu statua lui Ștefan cel Mare⁷. Cu atît mai virtos este bine să se facă cu Asachi, pe care mulți din cei în viață l-au cunoscut.

Acestea avînd a vă comunica ca răspuns la scrisoarea și adresa d-voastră, vă rog etc.

Concept

¹ Vezi chitanța sculptorului din 6 aprilie 1886 [2].

² Climescu urma sfatul « tainic » al lui Urechia de a nu mai avansa nimic sculptorului decît după sosirea blocului de marmură. Cf. scrisoarea istoricului din octombrie 1887 [5].

³ Dimitrie Gusti a murit la 26 martie 1887. Pentru acest membru al comitetului, fost discipol și colaborator al lui Asachi, vezi p. 46—48.

⁴ Cf. *Liberalul*, Iași, VIII, nr. 32, 12 februarie 1887 : « Dl. sculptor a comandat blocul de marmură în Italia și, după cît sîntem informați, are să-l aducă în orașul nostru să-l lucreze » (*Din localitate. Statua Asachi*).

⁵ Georgescu turnase în gips modelul definitiv al statuii. Termenul « machetă » este folosit aici în mod impropriu. Vezi scrisoarea următoare, în care stadiul lucrării este definit cu precizie.

⁶ În scrisoarea următoare sculptorul va protesta împotriva acestei noi pretenții a comitetului, determinată în bună măsură de intervenția lui V. A. Urechia (pentru care vezi documentul citat în nota 2). Trimisese dealtfel mitropolitului o fotografie a modelului statuii încă de la 26 septembrie [4].

⁷ Operă a lui Étienne Frémiet, statuia din Iași a voinței fusese inaugurată la 5 iunie 1883.

Domnule Climescu,

Răspunsul d-voastră nu este tocmai încurajator pentru mine și nici în favoarea mea, de vreme ce în urma expunerii motivelor mele d-lui Urechia, care a urmărit lucrarea destul de atentiv, am luat deciziunea de a vă face cererea¹ fără nici un alt interes decît de a-mi împlini datoria înainte de toate celelalte : să vă dau o lucrare care să-mi facă onoare, cu atît mai mult și d-voastră, care poate v-ați gîndit, [î]mi place să cred, de a încuraja și arta română.

Fără să vă mai aminesc cele ce s-au petrecut și se petrec cu străinii care ne-au făcut și ne fac monumente naționale (naționale numai întru atît că represintă figura unui român), încurageați cum poate nu sînt la ei în țară², mă întreb dacă în realitate este o încurajare pentru mine, cu care începe această artă în țară, și care am lucrat cum ziceți d-voastră un an și jumătate pentru 6000 lei, căutînd a studia modelul statuei lui Asache și în cele din urmă să mă găsesc [astăzi

în pozițiunea de a reflecta ce este de făcut cu o lucrare colosală ca aceasta, plătită așa de puțin, și din care sumă să nu pot avea necesariul pentru cuvântul că nu am lucrat decît atîta sau atîta parte din monument.

Este știut că îndată ce modelul unei statue este terminat în platur, nu rămîne decît partea brută, execuția materială a materiei, marmură sau bronz, pentru care este rezervată cea mai mare sumă.

Poate credeți d-voastră că în timpul cit se execută un model de statue, un artist nu are trebuință de cheltuieli. Eu cred că aveți mai mult neîncredere de vreme ce văd în epistola d-voastră îndoiala : că poate nici nu am comandat încă blocul.

Domnule Climescu, sînt prea convins de datoria mea de a vă lăsa o lucrare artistică, singurul beneficiu la care țin. Cît despre beneficiul bănesc, veți vedea numai atunci cînd va fi instalat că este aproape imposibil de a se face cu 15.000 un monument ca acesta.

Cît despre blocul statuei, pentru a vă asigura de comanda lui, vă alătur aci o scrisoare de la Carrara³, datată din 23 iuliu st. n., ca răspuns la comanda ce am făcut de a mi se căuta un bloc de marmură în dimensiunile statuii, de o dată și jumătate mărimea naturală. Puteți ceti, pentru a vă încredința că nu am dat atît de puțină importanță comandai cu care m-ați onorat.

1° Corespondentul meu [i]mi spune că prețul unui bloc de marmoră prima calitate este de 1100 lei aur.

2° Că se poate avea și pe un preț mai mic, dară este de rînd (a doua calitate).

3° Să-i trimet o schiță dupe statue, cu măsuri exacte, ca să nu se întîmple greșală (aceasta am și trimes-o deja de mult timp).

4° [Î]mi spune că tratează la Livorno pentru a expedia blocul pe mare. Pe mare însă întîrziind prea mult, i-am dat ordin de a-l transporta pe calea ferată. Se știe că un vagon din Italia pînă la București costă mai bine de 1000 lei.

La București trebuie executat în marmoră. Aceasta este o operațiune pentru care trebuie să pui oameni care să cioplească și să copieze modelul ce am făcut, care operațiune nu costă mai puțin de 3000 lei⁴. Pe urmă vin bassoreliefurile în bronz și pedestalul, plus transportul la Iași, fundațiunea și instalațiunea monumentului.

Credeți d-voastră că toate acestea se pot face numai cu 3000 lei, dupe cum mă asigurați că mi-i veți da, lăsînd însă ca restul de 6000 lei să nu mi se dea decît dupe inaugurarea statuei. Aceasta este o altă descurajare pentru mine.

Statuia trebuind să se execute sub direcțiunea mea, mi-ar fi foarte greu să vin la Iași în acest timp, dupe ce am făcut un atelier expre pentru Asache⁵, ceea ce nu s-ar găsi la Iași și deosebit de aceasta fiind profesor la Școala de Belle Arte⁶, mi-este foarte dificil să vin din cînd în cînd la Iași pentru a examina lucrarea, deși pentru mine ar fi fost mai avantajios.

Cît despre asemănarea statuei, sînt foarte surprins cînd dl. Ureche și alte persoane care l-au cunoscut pe Asache [i]l găsesc foarte asemănător, și sub această impresiune numai am fixat asemănarea, turnînd statua în platur, ca să nu vie alții, cu alte pretențiuni de asemănare, și să strice ceea ce s-a făcut, dupe cum l-am mai schimbat adeseaori, ceea ce nu a contribuit decît a-mi perde timpul.

Dacă dl. Ureche, membru al comitetului, nu mă autorisa să torn [monumentul] în platur, eu ru aveam decît să aștept și alte instrucțiuni. Cît despre fotografie, nu vă va da niciodată ceea ce reprezintă statua⁷ și de aceea dolesc mai bine să numiți o comisiune care să vadă statua, fiind încă timp pînă la cioplirea ei în mamură și să se constate în același timp necesitățile [pe] care le atrage dupe sine această lucrare.

Primiți salutările mele distinse,

I. Georgescu

25, strada Primăverii

¹ Vezi scrisoarea artistului din 26 septembrie [4].

² Sculptorul se referă mai cu seamă la Wladislaw Hegel, care în mișcarea artistică pariziană ocupa un loc modest (lucr. pentru Societatea Etnografică, unde-l cunoscuse dealfel și V. A. Urechia).

³ Scrisoarea lui F. Bacallo [3].

⁴ Pentru această fază a lucrului vezi p. 64.

⁵ În noua sa locuință din str. Primăverii 25 [5 nota 3].

⁶ După moartea lui Karl Storck (30 martie 1887). Georgescu fusese numit profesor suplinitor la catedra de sculptură a Școlii de Belle Arte din București (cf. *Literatură și arte*, în *Familia*, XXIII, nr. 15, 12/24 aprilie 1887, p. 178).

⁷ Fotografii ale statuii aveau să fie expuse totuși atît la București cît și la Iași (vezi p. 63, notele 94, 95).

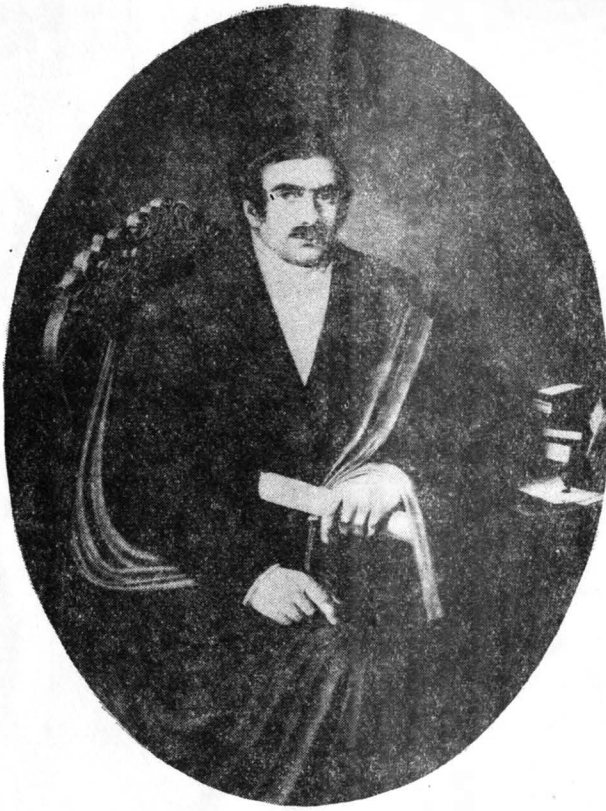


Fig. 23.-Gheorghe Săulescu. 1832. Portret anonim, utilizat în basorelieful Gheorghe Asachi împărțind premii elevilor Gimnaziului Vasilian. (Biblioteca Academiei R. S. România. Cabinetul de stampe).



Fig. 24.-Mihail Sturza. Portret anonim, utilizat în basorelieful Gheorghe Asachi prezentînd lui Mihail Sturza un document privitor la școlile din Moldova. (După N. Iorga, *Portretele Domnilor români*, 1930).



Fig. 25.-Auguste Raffet, *Mănăstirea Trei Ierarhi*. Litografie. 1840. Curtea mănăstirii va fi reprezentată dinspre est în basorelieful Gheorghe Asachi împărțind premii elevilor Gimnaziului Vasilian. (Biblioteca Academiei R. S. România. Cabinetul de stampe).



Fig. 26.-Academia Mihăileană, cu casa Petre Cazimir. În stînga, arcul construit de Alexandru Costinescu în fund și casa Voinescu în dreapta. Detaliu din litografia lui E. Zschermack, *Aducere aminte de la Iași*, utilizat în basorelieful Gheorghe Asachi prezentînd lui Mihail Sturza un document privitor la școlile din Moldova. (Biblioteca Academiei R. S. România, Cabinetul de stampe).

S

București, 11 noiembrie 1887

Domnule Climescu,

În privința basoreliefurilor ce au să fie pe pedestalul statuei vă rog a avea amabilitatea de a-mi procura [.....]¹ documentele [pe] care le veți găsi cît sunteți încă la Iași, d[e] ex[emplu]:

a) Cele două case ale foastei Academii din Iași (actualul Liceu Național), cu arcul ce le împreunează, precum și un portret al D[omnitoru]lui Mihail Sturza²;

b) Biserica Trei Ierarhi din Iași și dacă se poate o fotografie dupe școala ce trebuie să poarte inscripțiunea Gimnaziul Vasile Lupu 1644;³

asa ca cu venirea d-voastră la București să pot a le avea, dacă nu mai nainte⁴.

Primiți, vă rog, sentimentele mele distinse,

I. Georgescu

¹ Cuvînt indescifrabil.

² Pentru relieful Gheorghe Asachi prezentînd lui Mihail Sturza un document privitor la școlile din Moldova (vezi p. 58—60 și fig. 13).

³ Pentru relieful Gheorghe Asachi împărșind premii elevilor Gimnaziului Vasilian (vezi p. 58 și fig. 12).

⁴ Sculptorul va modela cele două basoreliefuri în 1888 [12 15], dar ele nu vor fi turnate în bronz decît în 1890 [26], în atelierul P. Keilhauer din București (cf. p. 55).

[Iași], 11 decembrie 1887

Proces-verbal prin care comitetul autorizează pe Constantin Climescu să plătească lui Ion Georgescu încă 3000 de lei, întrucît « dl. sculptor afirmă că i-a sosit blocul de marmură din care este să se facă statua » și « a făcut în totul modelul în gips ». Semnează mitropolitul Iosif Naniescu, A.I. Gheorghiu, V. A. Urechia, N. Culiănu.

10

București, 14 decembrie 1887

Domnule Climescu,

În imposibilitatea în care m-ați pus cu statua lui Asachi din cauza cheltuielilor [pe] care le am cu ea, vă rog, dacă doriți să continui lucrarea, a-mi înlesni ceea ce am avut onoarea a vă cere de mai multe ori¹.

Statua este deja începută în marmură, dupe cum ați dorit. Continuarea ei [i]mi reclamă cheltuieli mari, fără care-mi este imposibil de a o executa, cu toate că-mi place să cred că d-voastră, din cauza unei sume care mi se cuvine, nu mă veți lăsa în starea de descurajare în care m-ați adus cu atâtea cereri ce v-am făcut.

Așteptînd un răspuns pozitiv, vă rog să priimiți asigurarea considerațiunii mele,

I. Georgescu

Strada Primăverii 25

¹ Georgescu ceruse o a doua rată de 5000 de lei, din onorariul ce i se cuvenea [4,7]. C. Climescu refuzase, înștiințînd pe sculptor că « numai atunci cînd blocul de marmură va fi

sosit și se va constata începerea lucrării la el », l se vor da încă 3000 de lei [6]. Condiția era acum îndeplinită. Vezi și documentul precedent.

11

București, 18 decembrie 1887

Chitanța sculptorului pentru 3000 de lei, « în contul executării acestei statue ».

12

București, 18 aprilie 1888

Domnule Climescu,

Mă simt obligat a vă încunoștiința, cu toate că d-voastră chiar ați putut vedea [i]naintarea statuei lui Asache, care va fi terminată definitiv peste două săptămîni sau trei cel mult, rămîind executarea în bronz a basoreliefurilor, dintre care unul fiind terminat, [i]l voi da imediat a fi turnat în bronz pînă cînd voi termina modelul celui de al doilea. Piedestalul statuei fiind una din părțile principale ale monumentului și pentru care am mai avut onoarea a vă cere mijloacele necesarii executarei lui, se află cu totul în întîrziere din cauză de [lipsă de] mijloace.

Suma [pe] care am priimit-o pînă acum mi-a fost strictul necesar pentru a executa statua, așa că nu aș mai putea continua lucrarea fără să mi se înlesnească earăși strictul necesar.

Dl. Ureche mi-a spus zilele acestea că lipsesc cîteva mii din fondul statuei. Eu cred că veți putea găsi suma necesarie pentru terminarea monumentului Asache, rămîind în urmă a face ceea ce veți crede de cuviință pentru a mi se achita lucrarea după instalațiunea ei.

Fiindcă am intrat deja în cercetarea pietrei necesarii pedestalului¹ și [în tratative pentru] turnarea basoreliefurilor în bronz, vă rog să binevoiți a răspunde ce trebuie să fac pentru a ajunge la un bun sfârșit.

Primiți, vă rog, asigurarea stimei mele,

I. Georgescu

25, Strada Primăverii

¹ Abătându-se de la contract, sculptorul va executa soclul statuii din piatră de Cimpulung [34].

13

[Iași], 4 mai 1888

Proces-verbal prin care comitetul autorizează pe casier să plătească sculptorului încă 1600 de lei, «în urma constatărei făcută de membrii A. I. Gheorghiu, V. A. Urechia, D. Gherghel, că lucrarea statuei este aproape a fi gata». Semnează mitropolitul Iosif Naniescu, D. Gherghel, A. I. Gheorghiu, N. Culianu.

14

București, 7 mai 1888

Chitanța sculptorului pentru suma de 1600 lei.

15

București, 17 iunie 1888

Domnule Climescu,

Statuia lui Asache este terminată definitiv. Basoreliefurile vor fi turnate în bronz cât de curînd, precum [va fi gata] și pedestalu care este în lucrare.

Vă rog să-mi răspundeți dacă ați decis de instalațiunea statuei în ceea ce privește locul, pentru că dacă se va trimite în curînd să poată fi transportată la locul său¹.

Vă rog asemenea să binevoiți ca cu influența d-voastră să mijlociți a avea gratis transportul monumentului pe linia ferată², ceea ce nu se poate refuza, cred, fiind un monument național, căci din parte-mi credeți-mă că-mi este imposibil. Chiar pentru terminarea pedestalului, dacă nu veți avea amabilitatea a-mi mai trimite un acompt, voi fi silit să mă adresez pe la bancheri ca să vă termin și restul monumentului.

Vă rog răspundeți-mi cit de curînd dacă pot expune statua în București pentru publicul amator, fiindcă fusese proiectat de dl. Ureche a se expune cu antreu³, pentru acoperirea sumei ce lipsește.

Primiți, vă rog, asigurarea sentimentelor mele distinse.

I. Georgescu

25, str. Primăverii

[Pe verso, cu creionul:] Cred că ar fi bine să ne adunăm la Mitropolitul, cîndva, Climescu.

¹ Locul unde avea să fie așezată statuia va face obiectul unor discuții îndelungate [17, 21, 26, 27, 29, 30]. Ea va fi instalată în fața bisericii Trei Ierarhi, dar nu va rămîne alci decît pînă în 1897 [40, 41].

² Vezi [17].

³ Înainte de a fi transportată la Iași, statuia lui Miron

Costin va fi expusă timp de trei zile la Ateneu, pentru ca din prețul biletelor de intrare să se acopere o parte din costul monumentului (*Familia*, XXIV, nr. 35, 28 august/9 septembrie 1888). Pentru aceea a lui Asachi nu s-a mai recurs la acest mijloc.

Mandat emis pe numele sculptorului, de Constantin Climescu, pentru suma de 1000 lei.

Comitetul statuii către primul ministru Th. Rosetti. În ședința sa din 1 iulie, deliberând asupra diverselor propuneri făcute cu privire la așezarea statuii « a găsit că locul cel mai nemerit pentru aceasta ar fi un punct din strada Carol, situat pe locul actualei școli de frumoase arte, unde după cum se știe are a se ridica noul edificiu al Universității din Iași ». Solicită în consecință ca din acel teren « să se dea spațiul necesar pentru așezarea statuei lui Gh. Asachi ». Roagă de asemenea să se aprobe transportarea gratuită a monumentului din atelierul artistului la Iași. Semnează: mitropolitul Iosif Naniescu și doi secretari ai comitetului, între care Aron Densușianu.

Copie. Arh. Statului Buc. Fond. Minist. Instr., dos. 4 572 /1888, f. 2, 9.

Sculptorul către V. A. Urechia. Dorește să știe ce s-a hotărât în privința statuii: « Vă rog foarte mult să mă puneți și pe mine în curent, căci eu sunt foarte ambarasat de a ține un colos în atelier... ». Promise pînă atunci « vreo 11 000 lei », sumă insuficientă pentru executarea statuii, a soclului și a reliefurilor, precum și pentru transportarea monumentului la Iași și instalarea lui. În calitate de « inițiator » (al statuii lui Miron Costin) istoricul a putut constata cât costase un monument de acest fel¹. Lui Georgescu nu-i rămînea mai nimic din banii încasați: « accept și aceasta dară cel puțin să mi se procure mijloacele materiale cu care să pot lucra ».

¹ Împreună cu soclul și cheltuielile de transport statuia lui Miron Costin costase peste 30 000 de lei, reprezentînd de două ori prețul fixat pentru aceea a lui Asachi. Cf.

V. A. Urechia, *Statuia lui Miron Costin*, l-a dare de seamă, 1888, p. 5.

Comitetul statuii cere Ministerului Instrucțiunii să prevadă în bugetul anului 1888—90, suma de 4 000 de lei, pentru a se acoperi costul statuii. « Sculptorului i se datorește mai bine de trei mii lei și pentru instalare avem nevoie de cel puțin una mie lei. Subscriitorii de mult au încetat a mai trimite cîte ceva ».

Concept.

Casierul comitetului dă lămuriri ministrului Instrucțiunii cu privire la sumele acordate pentru ridicarea statuii, cîte 2 000 de lei din bugetele anilor 1882, 1883, 1884 și 1885. « Statua este gata; se află în atelierul d-lui sculptor Georgescu în București și dacă nu este încă ridicată, asta provine din cauză că mai trebuie să se dea vreo 3000 lei d-lui sculptor și comitetul nu dispune de bani... ».

Concept.

București, 8 aprilie 1890

Înalt Prea Sf. sale Mitropolitului Moldovei
Președintele Comitetului statuii Asachi

Înalte prelate,

Deciziunea care s-a luat de a se instala statua lui Asachi cit mai curînd mă obligă a vă ruga să binevoiți a-mi face cunoscut locul unde are să se instaleze statua, căci nu se precizează încă.

Domnul Ureche în același timp vrea să vie cu mine zilele acestea la Iași în acest scop. Dară, dupe cum am înțeles, plecînd la Paris d-sa, a rămas să mă adresez Înalt prea sf. voastre în ceea ce privește terminarea și instalarea statuii.

Pentru ca să pot termina ceea ce a mai rămas de făcut și să trimit imediat a instala pedestaltul statuii precum și statuia, dupe ce o voi mai corecta, vă rog foarte mult să binevoiți a-mi avansa vreo 2000 lei, să pot astfel accelera lucrările, pentru a instala statuia cit mai curînd.

Priimiți, vă rog, [Î]nalte prelate, [i]nalta mea considerațiune și respectul ce vă păstrez,

I. Georgescu

25, str. Primăverii

N. B. Direcțiunea drumurilor de fier asemenea cred că ar putea, dacă prea sf. voastră ați face o cerere, să ne transporte gratis statua la Iași dupe cum s-a mai făcut și pentru celelalte monumente naționale.

I. Geor[gescu]

Biblioteca Academiei R. S. România. Secția Manuscrise.
Correspondență 161.254.

22

13 aprilie 1890

Domnule Climescu

Am priimit scrisoarea d-voastră prin care-mi faceți cunoscut că nu dispuneți pentru moment decît de 1000 lei. Vă rog fiți bun a-mi face să-mi parvie mai curînd căci sunt hotărît ca imediat să prepar transportul pedestaltului ca să-l instalez mai întîi și să pot în urmă așeza statua pe dînsul.

Priimiți, vă rog, asigurarea deosebitei mele considerațiuni,

I. Georgescu

23

26 aprilie 1890

Chitanța sculptorului pentru 500 lei «acont asupra statuei».

24

Iași, 7 mai 1890

Comitetul statuii roagă Primăria orașului Iași să indice locul unde va fi așezat monumentul. Întrîndu-se în aceiași zi, consiliul comunal « votează ca statua să se așeze pe piața Primăriei, partea de la vale, în dreptul cișmelei ». (Rezultatul votului consemnat pe verso).

Arh. St. Iași. Fond. Primăria Iași, dos. 259/1890, f. 1.

25

București, 17 mai 1890

Chitanța sculptorului pentru 900 lei «acont asupra sumei ce mi se datorește pentru acea statuie».

Domnule Climescu,

Aștept vreo câteva zile ca să se termine turnarea în bronz a basoreliefurilor, pentru ca să trimet totul odată. Cu toate acestea se poate ca săptămîna viitoare să și expediez statua cu pedestalul ei. Aș dori însă să vă consultați bine și să decideți unde este mai bine de plasat statua, fiindcă într-un număr al *Independenței* de zilele trecute¹ [se] combătea locul unde s-a hotărît așezarea statuei, din cauză că nu are să fie simetric. Și au foarte mare dreptate, din cauză, ziceau dînșii, că statua lui Asache este pe scaun, pe cînd cealaltă este în picioare, aceasta este de marmoră, pe cînd a lui Miron Costin este de bronz; poate chiar că și pedestalul să aibă cu totul alt aspect și în realitate poate să nu fie tocmai estetic. Rămîne dară la d-voastră, eu vă trimet planul pedestalului, rugîndu-vă să însărcinați pe vreun zidar oricare ar fi el, să facă fundament pentru ea îndată ce va sosi pedestalul să-l și instalez, căci fundamentul nu constă decît în o groapă adîncă de un metru (1 [m.] adîncă, 1.55 [m.] largă și 2 m. 15 lungă) pînă în suprafața pămîntului.

Dupe cum mi-ați scris, dacă primăria dă ceva material, eu cred chiar [că] de la primărie ar putea să însărcineze pe cineva, căci mie-mi vine foarte greu să viu la Iași pentru a face fundamentul. Pentru instalarea pedestalului voi trimete de aici un om special² și la așezarea statuii voi veni și eu.

Eu după plecarea d-voastră am vorbit cu p[ă]r[intele] Mitropolit și mi-a spus că are să contribuie și dînsul dupe cum a fost vorba³, dară că aci în București nu avea. Eu cred că mare dificultate nu mai este pentru ca să termin.

Primiți salutările mele,

I. Georgescu

25, str. Primăverii

¹ Cf. Ignotus, *Courrier de Iassi*, în *L'Indépendance roumaine*, XIV, nr. 3792, 26 mai/7 iunie 1890: « Le monument de G. Asachi doit être apporté sous peu dans notre ville. On dit qu'il sera érigé sur la place de la mairie, où s'élève déjà le monument de Miron Costin. Nous croyons que cette place est très mal choisie. Car le monument de Miron Costin présente ce personnage debout sur le socle, tandis que G. Asachi est assis sur un fauteuil. Les rapprocher ce serait une faute

d'esthétique. Je crois qu'il serait préférable d'ériger ce monument en face de l'Église Trei Erarchi, dernièrement restaurée, ou sur la place du théâtre de la rue Carol, où l'on va construire un lycée modèle ».

² Georgescu va trimite în acest scop pe elevul său Athanasie Constantinescu. Vezi p. 65 și nota 108.

³ Mitropolitul va da 1000 de lei pentru zidirea criptei din soclul statuii, în care aveau să fie depuse osemintele lui Asachi și ale soției sale [34, 38].

27

[Iași, iunie 1890]

Comitetul statuii este convocat vineri 1 iulie la reședința mitropolitului, cu următoarea ordine de zi: « 1^o În ce loc să se așeze statua; 2^o a se mijloci la guvern pentru transportarea gratis a statuei de la București la Iași; 3^o a se ariza la măsurile ce sînt de luat pentru completarea sumei de lei 15.000, prețul statuei, plus cheltuielile serbărei [de inaugurare]. Semnează mitropolitul Iosif Naniescu. Sînt convocați: N. Culiănu, A. I. Gheorghiu, Leon C. Negruzzi, D. Gherghel, C. Climescu. Pe verso cineva a notat cu creionul hotărîrile luate, dintre care reținem: « În privirea locului, la școala de Belle-Arte, colțul din deal ». Este vorba și de sculptor: « Să i se trimită 1000 lei. »

28

[București], 19 iunie 1890

Domnule Climescu,

Aș dori să știu ce ați mai hotărît și dacă a sosit pedestalul ca să se poată instala la timp. Pe mine întîrzierea aceasta mă jenează foarte mult, fiindcă speram să termin și să pot astfel a ne achita. Cu toate acestea, lucrarea fiind terminată și ne mai rămînînd decît a vă expedia

statua cind veți dori, v-aș ruga foarte mult să-mi trimiteți ceva din contul statuei, avind foarte mare necesitate zilele acestea.

În speranța că onorabilii membri precum și Înalț Prea Sfinția Sa Mitropolitul [i]mi vor acorda această favoare, vă rog să priimiți sentimentele mele distinse,

I. Georgescu

25, str. Primăverii

29

[București], 24 iunie 1890

Domnule Climescu,

Domnul Ureche a venit pe la mine săptămîna trecută, pentru a-mi spune să merg la Iași cu d-lui să alegem locul unde are să se așeze[statuia], fiindcă Ministrul a aprobat cererea d-voastră¹.

Dară cum am vorbit și am precizat asupra locului, rămîne la d-voastră ca să se și instaleze [statuia] afară numai dacă credeți necesariu să vin eu.

Nu știu de ați primit pedestalul. Vă rog să recomandați ca să-l descarce cu atențiune.

Aștept în același timp răspunsul cînd trebuie să expediez statuia.

În privința cererii mele² nu știu dacă pot să am un răspuns favorabil.

Vă salut,

I. Georgescu

¹ De a se instala monumentul în fața bisericii Trei Ierarhi. Vezi scrisoarea următoare.

² Privind restul onorariului, la care se referă scrisoarea sculptorului din 19 iunie.

30

[București], 4 august 1890

Domnule Climescu,

Eu credeam că pînă acum aveți și răspunsul ministerului, căci dl. Ureche mi-a spus că ministerul a dat voe pentru așezarea statuii în fața biseri[cii] Trei Ierarhi¹ și îmi zicea să merg la Iași în privința aceasta cu d-lui, dară cum fusesem cu vreo trei zile înainte era inutil de a mai veni. Așa că d-voastră sunt sigur că ați putea să începeți lucrările de fundațiune și așezarea bucăților pedestalului pentru a avea timp. Bucățile pedestalului trebuiesc prinse între ele cu scoabe mici de fier și cimentate pentru mai multă siguranță, cu toate că trebuie să găsiți oameni care să să priceapă a-l instala.

În privința fundațiilor eram sigur că Primăria va face și ea atîta lucru, deoarece eu am făcut atîtea sacrificiuri, căci în realitate dupe cum vedeți și d-voastră, nu mă aleg decît cu plăcerea de a fi făcut o statuie pentru Iași.

Statua transportată la Iași nu poate să coste 600 lei, căci din Italia pînă aci costă puțin mai mult. Eu cred că tot vreo 200 sau 300 cel mult.

Dacă ați putea să-mi trimiteți în curînd ceva parale mă îndatorați foarte mult, căci trebuie să iau basoreliefurile de la turnător, și-mi mai trebuie ceva. Rămîne la d-voastră să-mi trimiteți ceea ce credeți ca să mă pot ajuta și eu, și îndată ce voi primi avisul d-voastră voi espedia statuia.

Priimiți salutările mele,

I. Georgescu

¹ Locul fusese ales de comitetul statuii, de acord cu sculptorul, în ședința din 14 iunie 1890 (vezi p. 64).

31

Iași, 23 august 1890

Chitanța sculptorului pentru 1300 de lei în contul statuii.

Sculptorul telegrafiază lui Constantin Climescu «Azi expediez statuia, cu un om, să înceapă lucrarea»¹.

¹ Însoțitorul trimis spre a instala statuia era elevul artistului, Athanasie Constantinescu.

Chitanța sculptorului pentru 700 de lei în contul statuii.

Comitetul statuei Gheorghe Asachi

Prescript-Verbal

Anul 1890 septembrie 23

Membrii prezenți: Înalt P.S. Sa Mitropolitul Moldovei și Sucevei Iosif Naniescu, Theodor Codrescu, N. Ionescu, B[altazar] Panaiteanu, Toma Savescu, Ion Darzeu și N. Culiann.

Subscrișii membri ai comitetului intrunindu-ne astăzi în 23 septembrie anul 1890 la ora cinci după amiază în ședință sub președința Înalt P. S. Sale Mitropolitului Moldovei și Sucevei conform înțelegerii luate între noi în ședința de ieri sară 22 ale curente de a ne întruni astăzi fără convocare, și înainte de a lua orice hotărâre în chestiunea agitată în sinul comitetului relativ la modul de executare al contractului încheiat de comitet cu d-l sculptor Georgescu, pentru facerea statuei Gh. Asachi, a asculta mai înainte întinpinările d-lui Georgescu, care a fost invitat telegrafic din București a veni înadins pentru aceasta la ședința de astăzi a comitetului.

Domnul sculptor Georgescu fiind față la această ședință și avind cuvîntul declară cele următoare:

Recunoaște obligațiunea luată de d-sa prin contractul încheiat cu comitetul de a face statua lui Gh. Asachi de marmură albă de Ca[r]rara de calitate superioară, ear pedestalul din marmură colorată, cu prețul de 15 000 lei noi, dar că cu toată bunăvoința sa i-a fost peste puțină de a săvîrși statua indeplinind cu rigoare toate condițiunile contractului, ei a făcut de marmură de Ca[r]rara numai statua propriu zisă, ear pedestalul său a fost silit a-l face de piatră de Cîmpulung din care se află zidită Curtea de Argeș și care s-a întrebuițat și la restaurarea bisericii Trei Ierarhi. Că după d-sa aceasta nu mîșurează intru nimica valoarea artistică a lucrării sale, căci așa se fac în genere astăzi în străinătate pedestalurile statuelor, atit ale celor de bronz cit și a celor de marmură. Recunoaște dar, în privirea construirii pedestalului statuei Gh. Asachi, abaterea sa de la condițiunile contractului, dar asemenea abatere a făcut-o cu știința d-lui V.A. Urechia, membru al comitetului, căruia d-sa i-a expus cu sinceritate toată situațiunea sa în angajamentul ce și-a fost luat față cu comitetul, probîndu-i prin compturile ce i-a înfățoșat că nu-i ajung mijloacele de a face și statua și pedestalul său de marmură, și că nu poate termina lucrarea decit făcînd pedestalul de peatră de Cîmpulung. La această a sa declarare dl. Urechia ne făcînd nici o obiecțiune, d-sa s-a crezut autorizat a face pedestalul de peatră așa cum se și află instalat, mai cu samă că dl. V. A. Urechia i-a zis mai în urmă să grăbească a termina statua. Făcînd dar astfel, d-sa crede că a fost corect și n-a căutat a cauza nici o surprindere comitetului.

În ceea ce privește părerea unora că înălțimea pedestalului n-ar fi suficientă, d-sa crede că asemenea părere nu este întemeiată, căci statuele persoanelor șazînde perd efectele lor cînd sunt la o înălțime disproporționată.

Această declaraare lămurită a d-lui Georgescu a fost admisă de toți membrii prezenți ai comitetului. După care Înalt P.S. Sa Mitropolitul [a] pus la vot primirea definitivă de către comitet a lucrării d-lui Georgescu și inaugurarea neaminată a statuei. Această propunere se admise cu unanimitate și se fixă solemnitatea de inaugurare pentru ziua de 14 octomvrie viitor.

După propunerea d-lui N. Ionescu comitetul luă în unanimitate următoarea hotărâre: În cazul cînd comitetul, în urma inaugurării, ar găsi cu cale realizarea condițiunei contractului ca pedestalul statuei să fie de marmură, atunci d-l sculptor Georgescu să fie obligat a îmbraca pedestalu-

lul cu plăci de marmură, primind de la comitet un supliment de plată. La această hotărîre unanimă a comitetului, d-l Georgescu, fiind față, a declarat că consimte cu plăcere. Tot odată d-sa atrăgînd atențiunea comitetului asupra lucrării adiționale pre care d-sa o face construind cavoul destinat la depunerea osemintelor lui Gh. Asachi, Înalt P.S. Sa Mitropolitul avu generoasă bună-voință a declara că toată cheltuiala acestei lucrări o va răspunde Înalt P.S. Sa personal.

Drept care s-a încheiat prescriptul verbal de față care se va subscrie atît de membrii prezenți cît și de ceilalți membri ai comitetului care vor consimți la decisiunile luate în ședința de astăzi.

Iosif Mitrop[olitul] Mold[ovei]

N. Culiănu, Toma Săvescu, Th. Codrescu, I. A. Darzeu, N. Ionescu.

Mă unesc la părerea d-lui Ionescu, *Panaiteanu*.

[Trei dintre membrii comitetului, care nu participaseră la ședință, și-au exprimat opinia ulterior, pe același proces-verbal:]

Deși n-am fost față, consimt, *C. Climescu*.

Deoarece sculptorul s-a abătut radical de la contract, din care cauză statua nu corespunde necesităților artei, subsemnatul nu arată nici o răspundere, nici față cu publicul, nici față cu cei cari au contribuit la cheltuieli, ei sînt de părere [ca] statua să nu se primească, nici să se inaugureze, pînă nu se va executa conform contractului, *Ar. Densușianu*.

Mă unesc cu părerea d-lui Densușianu, *M. Tzony*.

35

[Iași, septembrie 1890]

Constantin Climescu telegrafiază sculptorului: « Mari nemulțumiri în public și comitet, pentru nerespectarea contractului. Oprim lucrul. Veniți neîntîrziat, dați lămuriri comitetului ».

Concept.

36

[Iași, septembrie 1890]

Constantin Climescu telegrafiază doctorului George Asachi: « Ceremonia dezvălirei statuei amănată fără termen. Cauza, execuțiune defectuoasă pedestal ».

Concept, pe spatele precedentului.

37

București, 26 octombrie 1890, stil nou.

Sculptorul telegrafiază mitropolitului: « Regret nu pot asista la solemnitate, împiedicat de cauze neprevăzute de familie »¹.

Biblioteca « V. A. Urechia », Galați. Documente, dos. 32, f. 57.

¹ Georgescu n-a participat la inaugurarea statuii, care a avut loc la 14:26 octombrie 1890.

38

[Iași], 14 noiembrie 1890

Constantin Climescu prezintă mitropolitului o dare de seamă asupra sumelor încasate și cheltuite pentru statuia lui Asachi. Subscripția dăduse rezultate foarte slabe: « din mai bine de 300 liste distribuite în toată țara, numai 46 au fost înapoite cu bani, 11 fără bani, iar restul de peste 250 se află încă în minile adresanților, neștiindu-se nimic de soarta lor ». Guvernul dăduse 8000 de lei, iar mitropolitul 1000. Un tabel înregistrează alte contribuții, în genere foarte mărunte. La cheltuieli figurează onorariul sculptorului (15 073 lei), precum și alți 160 de lei plătiți acestuia « la început, pentru vizitarea Iașilor ».

Concept.

Sculptorul scrie lui C. Climescu, în legătură cu încheierea unor ultime socoteli bănești. Din onorariu nu i-a rămas decât foarte puțin. Își exprimă din nou regretul față de stăruința cu care V. A. Urechia «caută să încurajeze cîte un venetic»¹ și, în genere, față de «pedicile aduse românilor». «Tristă stare de lucruri, cum nu se vede în alte părți. Vă spun d-voastră aceste, fiindcă ați văzut mai bine decât oricine în ce impas am fost pus cu statua lui Asachi și poate că judecați ca și mine. Eu sper cu toate acestea un viitor mai bun pentru artele noastre».

¹ «Veneticul» ce deslănțula în discrețul îndatoritorului artist această adîncă amărăciune era firește W. Hegel, imbrățișat ce e drept de cercurile oficiale cu un entuziasm de

care n-au avut parte, după sosirea lui în țară, nici Georgescu și nici Valbudea. Vezi și p. 62–63, 66, nota 113.

Iași, 1 noiembrie 1897

Arhitectul I. Vignal raportează lui N. Gane, primarul Iașilor, că a efectuat mutarea statuii lui Asachi «din piața Trei Ierarhi în piața Teatrului Național, ridicîndu-se și bazamentul»¹. Lucrarea costase 1724 lei.

Arh. St. Iași. Fond. Primăria Iași, dos. 259/1890, f. 80.

¹ Mutarea statuii, care se afla aici din 1890, a fost determinată de alinierea străzii Ștefan cel Mare (cf. Arh. St. Iași, dosarul citat, f. 75, 77, 78, 90–93). Statuia nu va

rămîne însă în fața Teatrului Național decît pînă în 1905 [41]. Vezi ilustrațiile de la p. 91–93.

Iași, 30 martie 1905

Proces-verbal 1905, martie în 30

Subsemnatul Gheorghe Lascăr, primar orașului Iași, însoțit de inginerul comunal A.S. Savul, mergînd la statua Gheorghe Asachi din Piața Teatrului Național, am constatat în prezența d-lui Gheorghe Boboc, sculptor, că această statuie posedă chiar la marmoră mai multe crăpături și anume:

- 1° La găitanul pecetei, crăpătura străbate marmora;
- 2° sub brațul drept este o crăpătură la atingerea cu fotoliul;
- 3° la spatele fotoliului.

Aceste sînt defectele mai însemnate la corpul statuei, ear la scări sînt cîteva crăpături neînsemnate.

În această stare aflîndu-se statua Gh. Asachi, am predat-o în primirea d-lui Gh. Boboc, sculptor, carele s-a oferit să o strămute gratis în fața școalei Trei Ierarhi și să o așeze acolo¹.

Finit pentru care am dresat prezentul proces-verbal.

Primar,
G. Lascar

Inginer,
A.S. Savul

Sculptor,
Gh. Boboc

Arh. St. Iași. Fond. Primăria orașului Iași, dos. 259/1890, f. 102.

¹ Se făcea loc astfel statuii lui Vasile Alecsandri de W. Hegel. Gheorghe Boboc nu s-a mărginit a muta statua lui Asachi, ci a refăcut în întregime soclul monumentului. Era posesorul unui «atelier de sculpturi și construcții în în piatră» din București, Calea Șerban Vodă nr. 227. Pentru tratativele sale cu Primăria orașului Iași, cf. dosarul

citat, f. 97, 106, 107 și îndeosebi 115 (raportul inginerului A. S. Savul privitor la modul în care a fost efectuată lucrarea). Cu acest prilej inscripția statuii, săpată inițial direct în piatră, a fost trecută pe o placă de marmură. Vezi și p. 70, nota 137.



Fig. 27.—*Strada Ștefan cel Mare din Iași*. În stînga, statuia lui Gheorghe Asachi, pe locul unde a fost inaugurată în 1890. După o carte poștală dinainte de 1897. (Biblioteca Academiei R. S. România. Cabinetul de stampe).

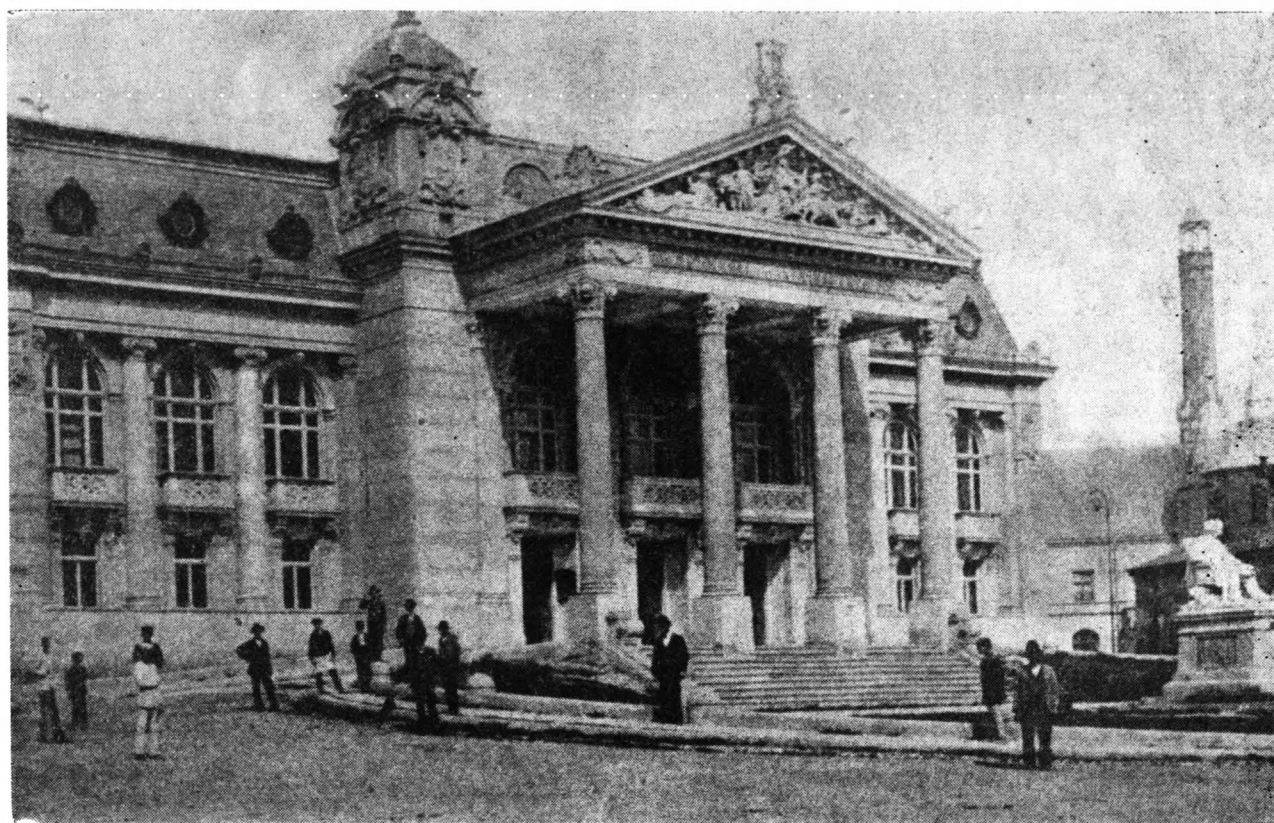


Fig. 28.—*Piața Teatrului Național din Iași*. În dreapta, statuia lui Gheorghe Asachi. Fotografie luată între 1897 și 1904 (După Alex. Antoniu, *Albumul general al României*, 1904).



Fig. 29.-Statuia lui Gheorghe Asachi. Fotografie luată în timp ce monumentul se afla în piața Teatrului Național din Iași (După Alex. Antoniu, *Albumul general al României*, 1904).

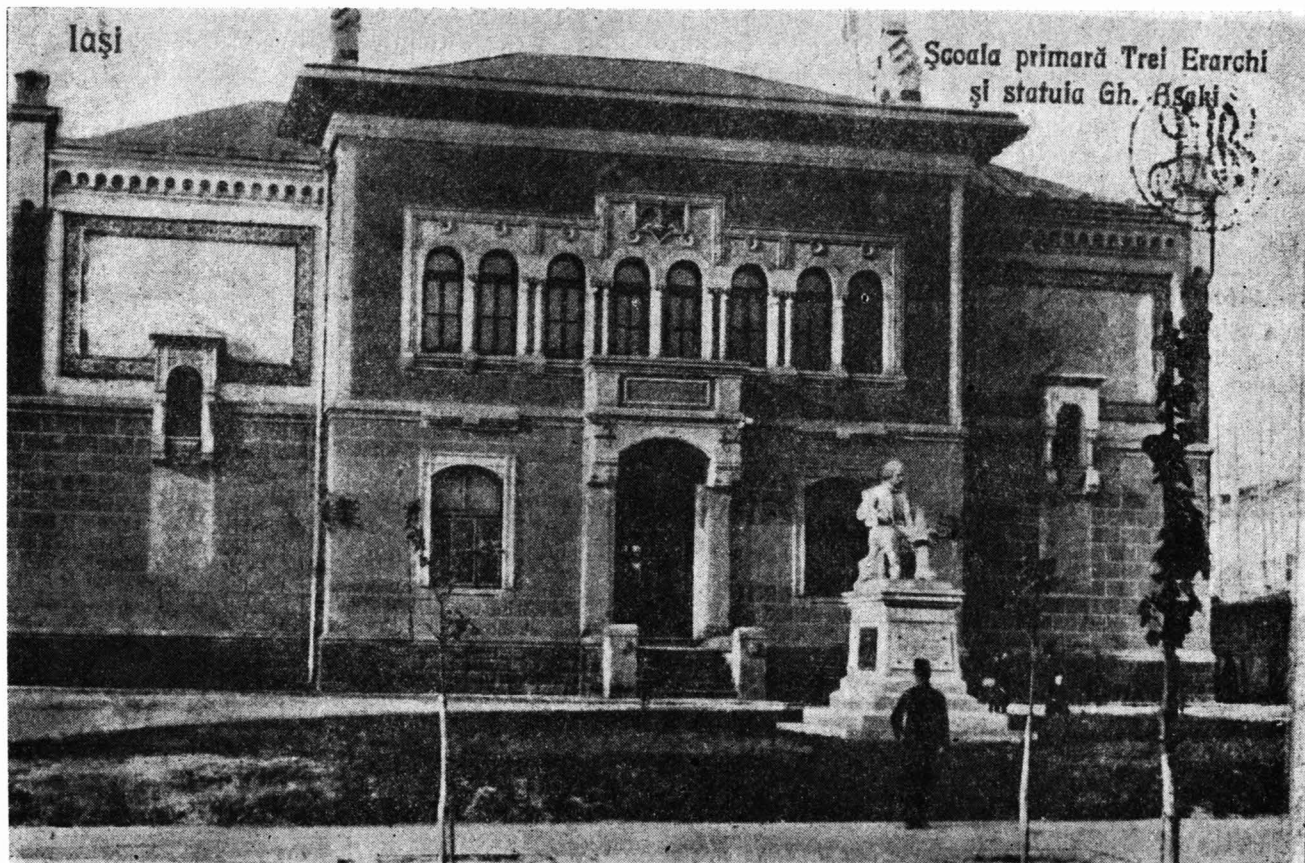


Fig. 30. — Statuia lui Gheorghe Asăchi în fața școlii primare Trei Erarhi din Iași, unde a fost mutată în 1905. După o veche carte poștală. (Biblioteca Academiei R. S. România. Cabinetul de stampe).

LA STATUE DE GHEORGHE ASSAKI PAR ION GEORGESCU

R É S U M É

L'activité de Ion Georgescu (1856—1898), le principal sculpteur roumain du XIX^e siècle, est encore peu connue. Après avoir suivi les cours de l'École des Beaux-Arts de Bucarest (1872—1877), il continua ses études à Paris, où il fut l'élève d'Auguste Dumont et d'Eugène Delaplanche (1878—1882). Excellent portraitiste, il admirait surtout Carpeaux et les maîtres de l'époque de Houdon. Malgré la brièveté de sa carrière, il laissa environ 150 sculptures, dont quatre statues.

L'auteur étudie la statue de l'écrivain Gheorghe Assaki (1788—1869), érigée à Jassy en 1890. Le personnage représenté ne manquait pas d'intérêt ni de complexité. Pendant sa jeunesse il avait passé plusieurs années à Rome (1808—1812), où il avait dessiné dans l'atelier de Vincenzo Camuccini, avait connu Canova et surtout Felice Giani. Assaki publia des vers où le préromantisme roumain a trouvé l'une de ses premières expressions, ainsi que de sombres récits historiques. Sa contribution aux progrès de la culture nationale a été importante. Il fonda des journaux et des revues et donna, en Moldavie, un essor nouveau à l'enseignement. Après 1850 il vécut de plus en plus retiré, oublié par la nouvelle génération, à laquelle il avait ouvert le chemin mais dont il ne partageait pas les idées. Quand, en 1881, on pensa à lui consacrer une statue, ce ne fut pas pour son œuvre littéraire, qu'à ce moment on ne lisait plus (elle a été, depuis, éditée et interprétée), mais pour son activité de professeur, à laquelle se rapporteront l'inscription de la statue et les reliefs qui en orneront le socle.

L'historien V. A. Urechia, ministre de l'Instruction Publique, présida à l'Université de Jassy une réunion qui élut, en mars 1882, un comité d'initiative. On avait eu d'abord l'intention de confier la commande à Ettore Ferrari auquel on devait la statue de Ion Eliade Rădulescu, inaugurée à Bucarest en 1881. La décision de s'adresser à un artiste roumain prévalut pourtant. En janvier 1886 Ion Georgescu avait terminé plusieurs maquettes du monument. Le comité en choisit une, d'après

laquelle le sculpteur réalisa le modèle définitif (septembre 1886). Une seule des maquettes subsiste encore. Il s'agit d'une variante rejetée par le comité. L'artiste y fait preuve de son talent de modelleur, ainsi que d'une liberté d'interprétation qui donne à cet essai un aspect très personnel.

Georgescu se procura une documentation aussi complète que possible. Il eut à sa disposition des photographies, des tableaux, un relief exécuté d'après nature, en 1855, par Julien Leclercq, un élève de David d'Angers. D'anciens disciples d'Assaki, notamment le poète Dimitrie Gusti, donnèrent des indications sur la physionomie et le caractère du personnage. La correspondance concernant la statue, publiée en partie dans l'Annexe, permet de suivre les diverses étapes du travail. L'artiste dut affronter aussi des difficultés, impatience du comité, puis retards dans les paiements, prétention d'ouvrir une discussion sur la ressemblance, quoique le modèle fut déjà terminé et moulé en plâtre. Georgescu fit travailler le marbre dans son atelier de Bucarest, par des praticiens qu'il dirigeait et qui, en partie au moins, étaient ses disciples. Plusieurs sources font mention des retouches apportées par l'artiste dans l'étape finale de l'exécution. En 1888 la statue d'Assaki était prête, mais elle ne sera inaugurée que deux années plus tard. Dans cet intervalle, Georgescu modela et fit couler en bronze les deux reliefs du socle, dont l'article donne une interprétation détaillée.

Certains membres du comité, ensuite des journaux, reprochèrent à l'artiste d'avoir donné à la statue un socle trop bas. Dans son fauteuil de vieillard, Assaki ne semblait pas assez imposant. Le socle était bien proportionné, mais les critiques du sculpteur étaient peu habitués à voir des statues de personnages assis. Après les monuments de princes guerriers et d'orateurs érigés à Bucarest et à Jassy, celui d'Assaki représentait un homme de cabinet, absorbé par la réflexion. Quant à la ressemblance, un ami de Georgescu, l'architecte Ștefan Ciocirlan, qui avait vu la statue avant l'inauguration, affirma le droit de l'artiste de créer librement, sans se préoccuper excessivement des documents. Ceci ne veut pas dire que Georgescu ne tint pas compte des exigences de l'époque et du milieu où il travaillait. Il donna au vieillard l'attitude de son âge, le costume de son temps, des traits étudiés jusqu'à un certain point sur les documents iconographiques. La tristesse de l'écrivain, telle qu'elle a été évoquée par le sculpteur, rappelle l'image qu'on avait conservée par tradition de ce précurseur oublié. En inaugurant le monument, V. A. Urechia parla lui aussi de la « douleur » d'Assaki. Mais la statue est l'expression d'un état d'esprit qu'on chercherait inutilement dans les photographies et dans les témoignages des contemporains, un sentiment grave et recueilli de l'existence, appartenant à Ion Georgescu et à son œuvre.

MELANCOLIA II. ESEU DESPRE GEORGES DE LA TOUR ȘI MIGRAȚIA SIMBOLURILOR ÎN SECOLUL AL XVII-LEA*

de VICTOR IERONIM STOICHIȚĂ

La mai bine de o jumătate de veac de la « redescoperirea » sa și la câteva decenii de la consacrarea definitivă printre stelele de primă mărime ale veacului al XVII-lea, creația lui Georges de la Tour rămâne încă dominată de incertitudini paradoxale, care riscă să facă din pictorul loren — s-a spus — un etern mister¹.

Mai întâi paradoxul biografie-operă. Ce legătură « firească » poate exista între « lediet la Tour (qui se rend odieus au peuple par la quantité de chiens qu'il nourit tant levriers qu'espagneus, comme s'il estoit Seigneur du lieu, pousse les lievres dans les grains, les gaste, et foule) »² și La Tour « peintre de nuits »? Apoi paradoxul, care de această dată devine aproape un mister, cel al formării sale. Este tributar La Tour caravaggismului italian sau celui neerlandez? Și, mai ales, a călătorit La Tour? Și unde³? În fine rezistă încă întrebărilor noastre contrastul dintre perioada de tinerețe și cea de maturitate, împărțirea mai mult sau mai puțin arbitrară între perioada « diurnelor » și a « nocturnelor ».

« Qui regarde une à les œuvres de La Tour — s-a spus — s'aperçoit que l'opposition entre les « nuits » et les tableaux diurnes recouvre et souvent cache à l'attention, une opposition bien plus radicale. Il ne s'agit pas de deux genres : mais de deux manières de peindre... Dans ces deux manières de peindre se révèlent deux manières de voir, et sans doute de penser »⁴.

O atît de bruscă scindare a unei evoluții artistice este greu de acceptat. Dar dacă o acceptăm, acest fapt nu poate avea loc decît cu recunoașterea simultană a unei continuități subterane existente în creația pictorului, o continuitate care dacă nu este de « stil » este în orice caz una a conținuturilor de conștiință⁵. La nivelul adîncimilor putem astfel discerne o sudură ineluctabilă care se traduce — și La Tour rămîne desigur un personaj paradoxal — într-o opoziție stilistică.

O cercetare adecvată a « unității spirituale » a lui Georges de La Tour va trebui de aceea să caute, pe cît posibil, a evita introducerea unei noi disjunctii (iconografie-stil) pentru a se concentra asupra unei zone comune, în care conținutul moral și suprafața reprezentării picturale vin să se ilumineze reciproc. O astfel de cercetare, care va fi, inevitabil, ceva mai puțin (și poate ceva mai mult) decît o analiză strict iconologică, va avea poate șansa surprinderii rațiunii de existență a unei opere

* Mulțumesc și pe această cale tuturor acelor care prin bunăvoința lor mi-au înlesnit munca de cercetare : d-lui profesor F.-G. Pariset (Bordeaux), d-lui profesor J. Bialostock (Varșovia), d-lui profesor C. L. Ragghianti (Florența), d-lui abate J. Choux (Nancy).

¹ F. Grouvel, *Georges de La Tour, éternel mystère*, Paris, 1967.

² *Georges de La Tour. Orangerie des Tuileries, 10 mai — 25 septembre 1972*, 2^e édition, Paris, 1972, *Biographie et fortune critique*, par Jacques Thuillier, p. 78.

³ În urma retrospectivei din 1972 au fost din nou expri-

mate păreri, la fel de bine susținute, care vizau fie teza « Italiană », fie pe cea « neerlandeză » a formării lui La Tour. A se vedea : Anna Ottani Cavina, *La Tour all'Orangerie e il suo primo tempo caravaggesco*, în *Paragone*, XXIII, 1972, nr. 273, p. 3—24 și A. Blunt, *Georges de La Tour at the Orangerie*, în *The Burlington Magazine*, XXIV, 1972, nr. 833, p. 516—525.

⁴ J. Thuillier, *La Tour, énigmes et hypothèses*, în *Georges de La Tour. Orangerie des Tuileries...*, p. 41—42.

⁵ A se vedea în acest sens articolul plin de sugestii al lui R. Picard, *L'Unité spirituelle de Georges de La Tour*, în *Gazette des Beaux-Arts*, LXXX, 1972, nr. 1 245, p. 213—218.

care nu este doar paradoxală și complexă ci și conștient reflexivă și vădit întoarsă asupra ei însăși într-o meditație, fără îndoială, de o unică amploare.

Urgența unei atare cercetări se impune azi, cu atât mai mult cu cât studii recente au deschis și au adâncit calea integrării spiritualității lui Georges de La Tour în mediul loren⁶.

Ceea ce ni se pare însă a impune o reexaminare în momentul de față este în primul rând integrarea lui La Tour în spiritualitatea europeană. Adevăratul său loc în istoria artei va putea fi stabilit abia atunci când se va putea descifra dialogul fertil pe care pictorul îl stabilește cu tradiția artistică a Europei.

Dacă în ceea ce privește expresia formală studiile sint mult înaintate (chiar dacă dilema caravaggism italian/caravaggism nordic rămâne actuală) cercetarea aspectului simbolic al reprezentării picturale se află încă într-o fază embrionară.

Ne propunem de aceea ca în acest studiu să încercăm o abordare a operei lui La Tour pornind de la datele unei posibile corelații între configurarea simbolisticii interne a operei sale și tradiția simbolică a artei europene în secolul al XVI-lea și al XVII-lea.

1. AMOR SACRU — AMOR PROFAN

Critica este de mult timp unanimă în a accepta temeurile moralizatoare ale operei lui La Tour. Numai că dacă în perioada «diurnelor» morala se înscrie de obicei într-un spațiu profan și vizează viața cotidiană și viciile ei (*Gîlceava muzicanților*, *Trișorul cu as de carou* și cel cu *as de treflă*, *Ghicitoarea*) în perioada nocturnelor registrul ales va fi cel al reprezentării sacre (*Magdalena*, *Iov*, *Sf. Alexis* etc.)⁷.

Oricum, apare cu claritate, la o analiză atentă a operei, că aceasta se înscrie într-un curent de gândire specific pentru veacul al XVII-lea: «Vanitas Mundi» — s-a spus — «se situe au cœur même de la médiation du peintre»⁸.

Este meritul lui R. Picard de a fi atras atenția asupra personajului-cheie al primei perioade, cea a «diurnelor»: acesta este femeia cu obraz oval și privire oblică, prezență dominantă în *Ghicitoarea*, în *Trișorul cu as de carou* și în *Trișorul cu as de treflă* (fig. 2): «visage beau et régulier — commentează Picard — mais d'une beauté qui met mal à l'aise, visage fermé dont le regard inquiétant fascine le spectateur <...> La toque chargée de plumes, sa robe magnifique, avec les amples manches à crevés, sa chair somptueuse, les perles sur ses cheveux, à ses oreilles, à son cou, à ses poignets, l'or devant elle, les cartes dans la main...»⁹.

Acest personaj devine într-adevăr un simbol al «Amăgirii universale» de care este atras «fiul răătăcitor», o încarnare a vanității seculare, o simbolică reprezentare a Marii Țîrfe din Scriptură, simbol al lumii corupte, al seducției, al amăgirii:

«Și femeia era îmbrăcată în purpură și în stofă stacojie
și împodobită cu aur și pietre scumpe și cu mărgăritare,
avînd în mînă un pahar de aur...
Iar pe fruntea ei — scris nume tainic: Babilonul cel mare,
mama desfrînatelor și mînciunilor pămîntului»¹⁰.

Intenția moralizatoare a artistului nu mai apare astfel ruptă de un context religios. Dar în acest context biblic (veterotestamentar) tema dominantă este cea a iluziei profanului, a amăgirii lumescului. Pe drept cuvînt s-a văzut în figura Marii Curtezane o «anti-Magdalenă»¹¹, iar în Magdalena replica în pozitiv a lecției morale din *Trișorul cu as de caro*, *Trișorul cu as de treflă* sau din *Ghicitoarea*.

⁶ Începutul a fost făcut de marea monografie a lui F.-G. Parlset, *Georges de La Tour*, Paris, 1948.

⁷ R. Picard, *op. cit.*, p. 213, observă pe drept cuvînt că «diurnele» nu exclud scena sacră (de pildă *Sf. Ieranim*) — așa cum «nocturnele» nu o exclud pe cea aparent profană

(*Jocul de zaruri*, *La Femme à la puce*...).

⁸ J. Thuillier, P. Rosenberg, *Catalogue*, în *Georges de La Tour. Orangerie des Tuileries*..., p. 220.

⁹ *Op. cit.*, p. 215.

¹⁰ *Apocalips*, 17, 4-5.

¹¹ R. Picard, *loc. cit.*

Ceea ce însă a fost trecut pînă acum cu vederea este faptul că perechea Marea Curtezană-Magdalena (fig. 2,3) urmează în linii generale o disjuncție emblematică, codificată deja la sfîrșitul veacului al XVI-lea în *Iconologia* lui Ripa. Este vorba despre binomul « Fericirea scurtă » — « Fericirea veșnică » :

Felicità Breve : « Donna vestita di bianco, & giallo, che tenga in capo una corona d'oro, sia cinta di varie gеме <... > con la sinistra tenga un baccile, pieno di moneto, & di gemme ... »

Felicità Eterna : « Gioavne ignuda, con le treccie d'oro, coronata di lauro sia bella & risplendente, sederà sopra il cielo stellato, tenendo una plama nella sinistra mano, & nella destra una fiamma di fuoco, alzando gli occhi in alto, con segni d'allegrezza.

Giovane si dipinge, percioche la felicità eterna non hà seco, se non allegrezza perpetua, sanità vera bene incorrotto, & tutte le grazie particolari, che seguono la gioventù, & della quale le altre età sono molte difettose.

Si fa ignuda, perchè non ha bisogno di velarsi delle cose caduche della terra, ò per souvenire alla vita, ò per ornarsi, ma tutto il bene suo, & l'altui nasce immediatamente da lei medesima ...

La fiamma ardente dimostra l'amor di Dio, & il mirar alto la contemplatione di lui, perche in ambe due queste parti consiste la beatitudine, & la completa felicità.¹²

Pare destul de plauzibil faptul că La Tour urmează, în linii mari, schema antitetică a lui Ripa, chiar dacă pictorul elimină tot ceea ce ține de o recuzită clasicizantă în numele « realismului » al cărui corifeu francez era. Opoziția este astfel « mascată » în două secvențe separate care, ambele, tind spre scena de gen, chiar dacă au ca temei o problematică morală și religioasă. Pictorul reține doar strictul necesar din atributele simbolice ale celor două reprezentări conceptualizate : Marea Curtezană alias *Fericirea Scurtă* se remarcă prin somptuozitatea veșmîntului, coafura bogată și profuziunea de podoabe. Recipientul cu monede s-a transformat într-o grămăjoară de bani, în conformitate cu subiectul lucrării. Magdalena alias *Fericirea Veșnică* păstrează din emblema lui Ripa părul lung și despletit, veșmîntul sumar și — atributul cel mai important — flacăra. Strălucirea flăcării (« la fiamma ardente dimostra l'amor di Dio ») se opune net strălucirii materiale a aurului (« il baccile di gran ricchezze, nelle quali cose la breve, & vana felicità consiste »).

Libertatea cu care La Tour intervine în ilustrarea unei disjuncții tradiționale merită subliniată cu prisosință. Ea marchează trecerea pe un plan cultural și moral diferit al conținutului artei clasice. Opoziția Magdalena-Marea Curtezană se înfățișează astfel ca o ultimă manifestare, deja deviată, a unei opoziții care în arta clasică dăduse roade dintre cele mai bogate. *Fericirea Veșnică-Fericirea Scurtă* nu este decît o reformulare a unui *topos* clasic care pleca din antichitatea greacă : cele două afrodite ale Banchetului platonice (*Aphrodite Ourania-Aphrodite Panthemos*) preluat în Renaștere de către Ficino ca *Geminae Veneris* (*Venus Cœlestis-Venus Vulgaris*) cu intenția clară de a instaura o disjuncție între valori eterne și valori temporale.

Emblematizarea acestei dihotomii de către Ripa venea desigur în urma unei bogate tradiții figurative în care termenul de majoră strălucire este așa-numitul *Amor Sacru-Amor Profan* (titlul apare abia după 1700) al lui Tizian (fig. 1). Concordanțele existente între capodopera venețiană și teoria platonice a iubirii sau emblematizarea tîrzie a lui Ripa au fost puse în evidență cu prisosință de argumente¹³. Ajunge deci să notăm aici că în alegoria lui Tizian *Venus Cœlestis* este reprezentată fără veșminte și avînd în mînă opaițul sacru (ca *Fericirea Veșnică* a lui Ripa) pe cînd *Venus Vulgaris* este bogat înveșmîntată și ține vasul probabil plin de « monete, & gemme ».

¹² C. Ripa, *Iconologia ovvero descrittione di diverse Imagini cavate dall' antichità, & di propria inventione*, ed. a II-a, Roma, 1603, p. 151.

¹³ Cf. E. Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, 1962,

p. 129—170 ; idem, *Problems in Titian mostly iconographic*, Londra, 1969, p. 109 și urm. ; a se vedea de asemenea E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Middlesex, 1967, p. 141—150.

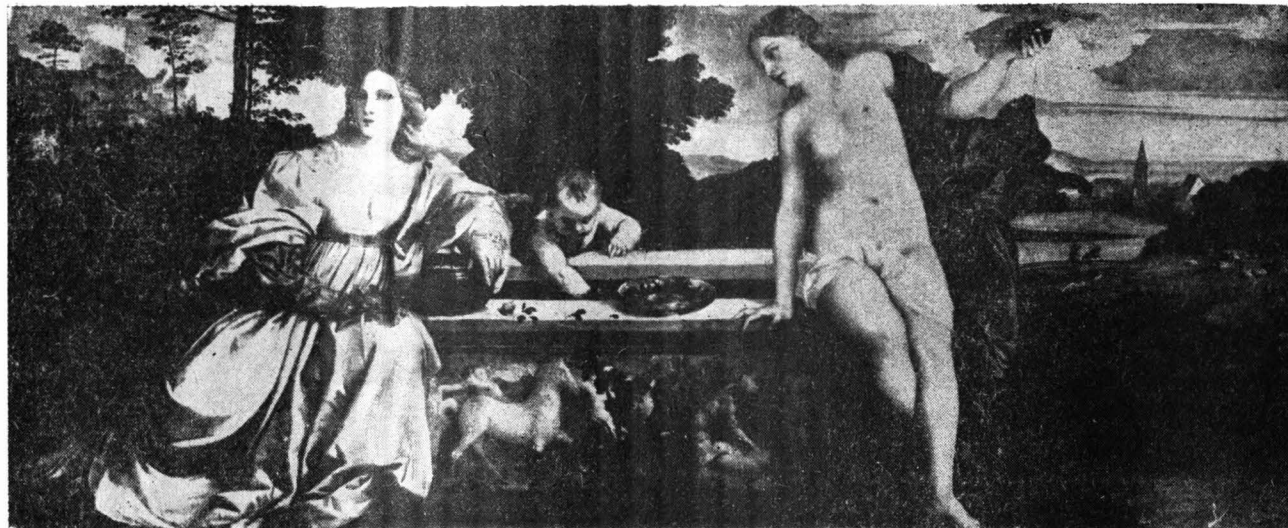


Fig. 1. — Tițian, *Amor Sacru — Amor Profan*, Roma, Galeria Borghese.



Fig. 2. — Georges de La Tour, *Trăzătorul cu as de treflă*, detaliu, Geneva, colecție particulară.



Fig. 3. — Georges de La Tour, *Magdalena Terff*, Paris, Luvru.

Dar mai importantă ni se pare încercarea de a discerne semnificațiile mutațiilor petrecute în secolul al XVII-lea în cazul preluărilor operate de La Tour. La Tizian opera cu deplin succes o mentalitate tipic renascentistă : cele două Venere sint ambele așezate pe marginea Fintinii Iubirii. Nu există un contrast de netrecut : Cupidon se joacă între ele. Pentru secolul al XVI-lea dragostea era încă echilibrată între profan și sacru. La Georges de La Tour tema părăsește total cadrul balanței echilibrate. Opoziția dintre etern și secular este totală. Magdalena ca emblemă a dragostei pentru divinitate se opune vanității temporale, iluziei amăgitoare, personificată acum de Marea Curtezană a Apocalipsei. Mai mult chiar, în spiritualitatea Contrareforme dragostea pentru divinitate devine singura dragoste acceptată și acceptabilă, iar această apologie a « Amurului Sacru » va face din Magdalena unul dintre personajele centrale ale veacului al XVII-lea.

Translația de semnificații pe care am propus-o pe linia *Aphrodite Ourania-Venus Cœlestis-Felicită Eterna-Magdalena* și care la prima vedere poate părea arbitrară sau, în cel mai bun caz, incertă ¹⁴ își găsește confirmarea cea mai elocventă în textele de epocă, în care încărcătura de semnificații pe care o capătă figura Magdalenei operează tocmai cu datele simbolice tradiționale, depășite însă în sensul devoțiunii post-tridentine. Pierre de Bérulle în « *Élévation à Jésus-Christ notre Seigneur, sur la conduite de son Esprit et de Sa Grâce vers Sainte-Magdelaine* » (Paris, 1627) se exprimă fără echivoc :

« Amour singulier et nouveau, Amour qui commence en la terre et non au Ciel, mais il y commence et pour la terre et pour le Ciel ; Amour qui se forme à nos pieds, et fait désormais une nouvelle différence dedans l'Ordre de la grâce, et dans l'Ordre de l'Amour, et d'un Amour plus que Séraphique. C'est un nouvel Ordre qui commence en la terre, au lieu que les ordres Angéliques ont commencé au Ciel. . . . Ce nouvel Ordre est réservé à Magdelaine, et vous voulez luy donner principauté en cet Ordre, et en cet amour. . . .

Son corps va tous les jours se consommant comme un nouveau Phoenix dans les flammes d'un amour puissant, divin et céleste : Ô Vie ! Ô Mort, Ô Amour : Ô Amour plus fort que la vie et que la mort. Car cet Amour fait vivre dans la mort et mourir dans la Vie, et au lieu que la mort sépare et n'unit pas, et la Vie unit et ne sépare pas ; cet amour unit et sépare tout ensemble » ¹⁵.

Dacă în Renaștere apăreau șansele coexistenței dragostei profane cu dragostea sacră, acum unificarea nu se mai săvârșește prin echilibrare ci prin consumarea celei dintii în favoarea celei de-a doua. Magdalena este simbolul unificator, este personajul în care dragostea terestră (« amour qui commence en la terre et non au Ciel ») s-a preschimbat în modul cel mai răsunător în dragoste cerească. Iar această preschimbare capătă nume precise din care secolul al XVII-lea își va face un adevărat standard : Conversiunea și Penitența.

Astfel stind lucrurile, ne dăm seama ușor că dihotomia emblematică între *Felicită Breve* și *Felicită Eterna* este doar parțial operantă în explicarea genezei simbolisticii operei lui La Tour. În cumulara săvârșită de Magdalena nu mai este loc pentru « segni d'allegrezza », ca Ripa. Cadrul devine cel al unei retorici baroce a penitenței : « Ô vie ! Ô mort ! Ô Amour ; Ô Amour plus fort que la vie et que la mort. . . ! » Iar pentru fundamentarea picturală a acestui cadru artistul se va adresa unor surse diferite, capabile să-l ajute în constituirea unei simbolistici adecvate.

2. MELANCOLIA LUI IOV

Nu a scăpat criticii — și nu putea scăpa — similitudinea de compoziție dintre Magdalena lui La Tour (*Magdalena Terff*, *Magdalena Fabius*) și *Melancolia I* a lui Dürer (fig. 16, 17, 18). Apropierea, atât de pertinentă, a fost făcută însă mai mult în numele unei metaforice echivalențe a

¹⁴ Această filiație a scăpat cu desăvîrșire criticii. Un singur savant — din cite știm — a intuit importanța ei într-un caz rămas din păcate o simplă metaforă. Este vorba de P. Jamot, *Georges de La Tour. À propos de quelques tableaux nouvellement découverts*, în *Gazette des Beaux-Arts*, XXI, 1939, nr. 906, p. 248 : « Madeleine devient alors une sorte de Vénus chrétienne, une Vénus affligée. . . ». Intuiții impor-

tante în acest sens apar, în mod marginal, și în articolul lui F.-Th. Charpentier, *Peut-on toujours parler de « La Servante à la puce » ?*, în *Le Pays Lorrain*, 1973, no. 2, p. 100—108.

¹⁵ P. de Bérulle, *Elevation à Jesus-Christ nostre Seigneur, sur la conduite de son Esprit et de Sa Grâce vers Sainte-Magdelaine*, Paris, 1627, p. 811, 145.

atmosferei meditative, decât în cel al unor posibilități concrete de detectare a surselor istorice active în opera lui La Tour¹⁶.

O încercare de sondare în adâncime a afinităților dintre gravura lui Dürer și opera lui La Tour este capabilă însă să scoată la iveală o întreagă constelație de semnificații morale și picturale, care, până acum au rămas inaccesibile. Ele trec cu mult dincolo de simpla concordanță a gesticii (*la main à la maisselle*) și a atitudinii (*figura sedens*). *Melancolia I* și Magdalenele lui La Tour apar la o analiză atentă angajate într-un dialog misterios, care atrage după sine un lanț întreg de conotații simbolice.

Pentru descifrarea acestor legături trebuie să ne oprim o clipă asupra genezei gravurii lui Dürer. Cei care au studiat *Melancolia I* au arătat în nenumărate rânduri că originea *pattern*-ului figurii centrale trebuie căutată într-unul dintre velleurile așa-numitului « Altar Jabach »¹⁷. În scena reprezentând pe Iov cu soția lui (fig. 5), figura patriarhului este înfățișată în atitudinea azi atât de familiară nouă, grație mai ales divulgării operate de *Melancolia I* un deceniu mai târziu. Important în cazul nostru este faptul că figura « păgînă » a Melancoliei își găsește unul dintre punctele de plecare într-o imagine biblică, cu o tipologie specific dureriană. Istoria lui Iov, atât de îndrăgită apoi în veacul al XVII-lea, oferă însă temeuri speculative mai solide. Încă din tradiția medievală, Iov era considerat ca o prefigurare a lui Christos, iar suferințele sale ca o prefigurare a Patimilor. În evul mediu și în umanism, cînd se dezvoltă teoria temperamentelor, Iov devine un patron al melancolicilor, a celor care — într-un registru păgîn — erau dominați de planeta Saturn¹⁸. *Melancolia* lui Iov își găsește un sprijin textual în pasajul biblic în care nefericitului patriarh i se atribuie culoarea neagră tipică melancolicilor (*mélas* = negru, *kholé* = bilă, umoare) :

« Am umblat înnegrit la față, dar nu de soare...
Pielea s-a făcut pe mine neagră și oasele mele sînt arse
de friguri. »¹⁹
(Iov, 30, 28—30)

Dar în același timp Iov devine și patron al muzicanților²⁰. Aici textul biblic invocat de obicei este ceva mai ambiguu. În *Cartea lui Iov* muzica este invocată de două ori. O dată în continuarea pasajului mai sus citat :

« Astfel harfa mea a ajuns instrument al tîguirii
și flautul meu glasu l becitorilor »²¹.

Și altă dată, într-un context depreciativ, care în sine nu ar putea explica adoptarea lui Iov ca patron al muzicanților :

« Iar acum am ajuns de batjocură pentru cei mai tîneri ca mine
și pe ai căror părinți îi prețuiam prea puțin ca să-i pun alături de cîinii
turnurilor mele...
Niciun de ticăloși, niciun de oameni fără nume,
ei erau gunoarele pe care le arunci din țară.
Și azi, iată că sînt cîntecul lor, am ajuns de basmul lor.
Le e groază de mine, s-au depărtat de mine și pentru obrazul meu
nu au făcut economie cu scuipatul lor »²²

¹⁶ Intuiția îi aparține lui Ch. Sutherland, *A New Picture by Georges de La Tour*, în *The Burlington Magazine*, LXXI, 1937, nr. CDXII, p. 8—14 (aici p. 14) : « Thus, he created the most profound image of the Magdalen which was ever conceived by French pictorial genius, and perhaps the only image of Melancholy worthy to be compared with the greatest of them : those of Dürer and Milton. » Observația sa este preluată de P. Jamot, *op. cit.*, p. 283, fără însă a se adînci aspectul istoric al problemei.

¹⁷ E. Panofsky, *Albrecht Dürer*, Princeton, 1948, p. 156 și urm. « Altarul Jabach » (1503—1504) a fost obiectul mai multor ipoteze de reconstituire. Din el făceau parte cu siguranță

Iov și nevasta lui de la Städtisches Kunstinstitut din Frankfurt, *Doi muzicanți* de la Wallraf-Richartz Museum din Köln, sfinții *Iosif*, *Ioachim*, *Simon* și *Lazăr* de la Alte Pinakothek din München și — poate — *Adorația magilor* de la Uffizi din Florența.

¹⁸ Cf. E. Panofsky, *op. cit.*, p. 93.

¹⁹ Iov, 30, 28—30.

²⁰ Cf. L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, T. II, *Iconographie de la Bible*, I, *Ancien Testament*, Paris, 1956, p. 312.

²¹ Iov, 30, 31.

²² Iov, 30, 1—10.



Fig. 4. — Ilustrație la Psalmul 41(42), *Psaltirea de la Stuttgart*, f. 55, detaliu, Stuttgart, Landesbibliothek.



Fig. 5. — Albrecht Dürer, *Iov și nevasta lui* (voleu din «Altarul Jabach»), Frankfurtha. M., Städtisches Kunstinstitut.



Fig. 6. — Albrecht Dürer, *Doi muzicanți* (voleu din «Altarul Jabach»), Köln, Wallraf-Richartz Museum.



Fig. 7. — Georges de La Tour, *Iov baljocorit de nevasta lui* Épinal, Musée Départemental des Vosges.



Fig. 8. — Georges de la Tour, *Cîntăreș la vielă cu ctine*, Bergues, Musée Municipal.

Cumularea temperamentului melancolic cu muzica (și cu arta în general) ²³ sub semnul lui Iov este însă o realitate istorică, deja vie în evul mediu târziu. Al doilea velleu al « *Altarului Jabach* » (fig. 6) înfățișează astfel doi menestrelți pelegriți pe temeiul unei tradiții care depindea de interpretarea mai mult sau mai puțin exactă a textului biblic și, probabil, mai ales de teatrul de epocă. Muzica devine un paliativ al melancoliei ²⁴. Tradiția figurativă a acestui motiv era însă extrem de bogată și îl precede cu mult pe Dürer. O găsim, de pildă, încă din evul mediu timpuriu ca ilustrație la psalmul 41(42), versetul 7,12 : (« *Quare tristis es, anima mea ?* ») (fig. 4) ²⁵.

Iov ca patron al muzicanților va găsi un teren propice mai ales în nordul Europei. Retablul comandat lui Rubens în 1612 de confreria muzicanților din Bruxelles (« Ghilda Sfintului Iov ») reprezintă cea mai clară dovadă a supraviețuirii acestei tradiții în veacul al XVII-lea.

Destinul lui Iov și cel al « artistului » capătă astfel o temelie comună, care poate fi indicată în comuna excludere « din rîndul lumii ».

O coroborare cu interpretarea textului medieval a dus probabil la o fiziologie comună a « excludușilor » (Iov datorită plăgilor sale și a destinului nefast care plutea asupra-i ; artistul exclus și

²³ Cf. G. Bandmann, *Melancholie und Musik, ikonographische Studien*, Köln Opladen, 1960, p. 54 și urm.

²⁴ Cf. E. Panofsky, *op. cit.*, p. 94 (cu exemple din arta plastică în care apar alături Iov-Muzicanți).

²⁵ Cf. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy, Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, Londra, 1964, p. 287 și urm. ; A. Chastel,

Fables, Formes, Figures, vol. I, Paris, 1978, p. 15, 133 și urm. ; G. Bandmann, *op. cit.*, p. 21 și urm. consacră pagini deosebit de pertinente atât ilustrației din *Psaltirea* de la Stuttgart la psalmul 41 (42) cit și temei melancoliei lui Iov, arătînd interferențele existente cu exegeza filozofică a lui Augustin și Boetiu.



Fig. 9. — Georges de La Tour, *Cîntăreț la vielă*, Nantes, Musée de Beaux-Arts.

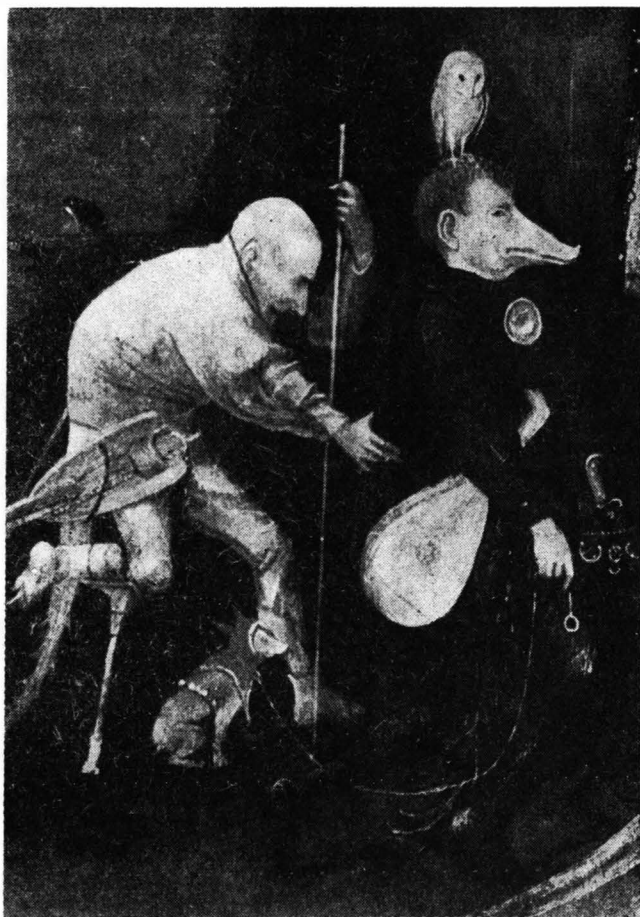


Fig. 10. — Hieronymus Bosch, *Tripticul Tentărilor*, detaliu, Lisabona, Museo Nacional do Arte Antiga.



Fig. 11. — Georges de La Tour, *Cîntăreț la vielă cu cîine*, detaliu.



Fig. 12. — Albrecht Dürer, *Cline* (schită pentru *Melancholia I*). Berlin, Kupferstichkabinett.

condamnat la rătăcire perpetuă asemeni « nebunului » și « infirmului »²⁶, așa cum apare deia în satira socială a lui Bosch sau a lui Brueghel.

Acest lung *excursus* prilejuit de originile *Melancoliei* dureriene poate arunca o nouă lumină asupra temeiurilor morale și simbolice ale operei lui Georges de La Tour.

Figura lui Iov apare în tot dramatismul ei în tabloul de la Épinal (fig. 7)²⁷. Ceea ce însă nu a fost luat în considerație pînă în prezent cu suficientă atenție este faptul că la Georges de La Tour, ca și la Dürer, Iov pare că se înscrie în aceeași sferă a preocupărilor pilduitoare cu figurile muzicanților. S-a presupus că tabloul de la Épinal ar fi constituit vreau un altar care azi s-a pierdut²⁸. Dacă ipoteza este valabilă, atunci este mai mult decît probabil că *pendant-ul* acestui unic vreau păstrat să fi fost ocupat de scena tradițională a muzicanților, atît de familiară lui La Tour încă din anii tinereții (fig. 8, 9)²⁹. Acesta ar fi semnul (incert, dar foarte probabil) al unei originare apropiere, operate de La Tour între « melancolie » și « artă », apropiere sprijinită pe puterea unei tradiții care la Dürer își dăduse roadele figurative cele mai reprezentative. Fapt cert însă, la Georges de La Tour asistăm la amplificarea noțiunii de *pătimire*, existență nu numai la Iov dar și la muzicanții din operele de tinerețe. Iov și bătrînii menestrelai ai lui La Tour sînt de-o potrivă *exempla patiens*.

²⁶ Cf. M. Bonicatii, *Studi sull'Umanesimo. Secoli XIV—XVI*, Florența, 1969, p. 230 și urm.

²⁷ Cf. J. Lafond, *Le Tableau de Georges de La Tour au Musée d'Épinal. « Saint Pierre délivré » ou « Job et sa femme »?*, în *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1935, p. 11—13; W. Weisbach, *L'Histoire de Job dans les arts. À propos du tableau de Georges de La Tour au Musée d'Épinal*, în *Gazette des Beaux-Arts*, 1936, p. 102—112; F.-G. Pariset, *op. cit.*, p. 194—200.

²⁸ W. Weisbach, *op. cit.*, p. 111—1112.

²⁹ În mod cludat, W. Weisbach, cel care a identificat pentru prima oară în tabloul de la Épinal episodul lui « Iov batjocorit de femeia lui », nu dă importanță temei muzicanților în opera lui La Tour. Singura observație la obiect în

acest sens ni se pare a fi cea a lui F.-G. Pariset, *op. cit.*, p. 195 (trecută din păcate mai mult de-aia cu vederea, astfel încît Catalogul expoziției din 1972 nici nu o menționează). Pariset sugerează că altarul din care ar fi făcut parte tabloul de la Épinal ar fi putut fi comandat de o confrerie de muzicanți, asemeni celui al lui Rubens din 1612: « Il est possible que le tableau lorrain provienne d'une commande analogue. Et voilà qui nous mène à nous demander à quoi il se rattachait. Nous avons un panneau, mais un volet plutôt qu'une partie centrale. Les autres éléments étaient-ils consacrés à Job, à l'épisode des musiciens, à d'autres encore, à d'autres patients comme Saint Lazare, au plus grand de tous, au Christ qui aurait figuré sur le panneau central? »

Dürer era exponentul unei tradiții care teoretizase încă din antichitate *humor melancholicus* ca atribut al creatorului³⁰ pentru ca în neoplatonismul renascentist să se producă o adevărată exaltare a melancoliei și, implicit, a temperamentului saturnin prin pana lui Ficino³¹.

La Georges de La Tour, însă, interpretarea estetică a melancoliei ar putea părea, cel puțin pentru moment, tradusă într-un registru al problematicei strict religioase. Persistă, e drept, o legătură ascunsă între destinul lui Iov și cel al cîntăreților. Dar, ca pentru întreg secolul al XVII-lea, Iov este în primul rînd un exemplu al tăriei credinței și, poate abia prin reflex, patron al melancolicilor și artiștilor.

Dealtfel *Iconologia* lui Ripa, carte fundamentală pentru înțelegerea artei post-tridentine, pare a urmări un alt filon al reprezentării Melancoliei, întrucîtva diferit de paradigma lui Dürer. Melancolia apare în cartea lui Ripa de două ori : o dată *sub vocem Compressioni (Malenconico per la Terra)* unde apare personificată de un bărbat cu piciorul *sopra una figura quadrata o cubica*, avînd în mînă o carte și în cealaltă o pungă legată la gură, pe cap o pasăre, iar gura legată³². Și o a doua oară *sub vocem Malinconia* unde se mai poate detecta ceva din tradiția dureriană : « Donna vecchia, mesta & dogliosa, di brutti panni vestita, senza alcun ornamento, starà à sedere sopra un sasso, con gomiti posati sopra i ginocchi & ambe le mani sotto il mento... »³³.

În opera lui La Tour aceste embleme nu vor trece *tale quale*. Totuși anumite conotații simbolice ni se arată a fi într-o legătură sigură cu tradiția ilustrată de Ripa. Libertatea de combinare și încifrare a atributelor simbolice pare însă a acționa foarte puternic și în acest caz.

În ceea ce privește *Melancolia* lui Ripa, ea ne apare ca o posibilă indicație iconografică în cazul bătrinei din extrema stîngă din *Gîlceava muzicanților* de la Malibu (fig. 13, 14) și din copia de la Chambéry. Acest misterios martor al destinului mizer al cîntăreților este într-adevăr o « donna vecchia, mesta, & dogliosa, di brutti panni vestita, senza alcun ornamento ». Ea ține « ambe le mani sotto il mento ». Dacă dorim să integrăm personajul într-o serie mai largă a reprezentărilor figurate trebuie să ne adresăm *Bătrinei (La Vecchia)* lui Giorgione (fig. 15) sau Parcelor lui Salvati³⁴. *La Vecchia* a lui Giorgione³⁵ este în mod declarat o emblemă a Timpului care se scurge (« Col Tempo ! »), a mizeriei și decăderii cauzate de scurgerea timpului. O asemenea meditație nu pare a fi străină de universul lui La Tour, iar în acest sens personificarea posibilă a Melancoliei din *La Rixe* se leagă indubitabil de seria Heraclit-Democrit, atît de bogată în tot secolul al XVII-lea.

Legătura *La Vecchia-Melancolia* (în varianta Ripa)-Heraclit pare a ieși confirmată prin apelul la eulgeria de embleme îngrijită de Jean Baudoin (1638—1639). În acest caz, *La Rixe* ar deveni o variantă a temei *De la vie humaine*, în care personajele cheie sînt *l'homme qui pleure* (Heraclit) și *l'homme qui rit* (Democrit)³⁶.

« L'Estat de la vie humaine sembloit si digne de compassion, & si ridicule aussi au Philosophe Heraclyte, & à Democrite, que toutes les fois qu'il y pensoient, l'un ne cessoit de pleurer, ny l'autre de rire. De vous dire maintenant lequel des deux avoit plus de raison, c'est à quoy ie me trouverois bien enpeché <... >

Que si nous sçavons considerer l'estat de la vie, sa courte durée & la condition de la plus part des mortels, qui ne se corrigentny par la faiblesse de leur aage, ny par la misere de leurs semblables³⁷ nous avons sans doute un sujet de nous escrire avec un ancien Poëte Lyrique :

Que les hommes sont inconstants !
Et qu'est-ce que ne fait le Temps.
Qui change, & détruit les Empires !
Nos Peres furent vicieux.
Plus que ne l'estoient leurs Ayeux.
Et nous sommes encore pire ».

³⁰ Aristotel, *Problemata Physica*, XXX, I. Marsilio Ficino, în secolul al XV-lea, și Romano Alberti, în secolul al XVI-lea, vor prelua observațiile lui Aristotel (« Quasi tutti gl'ingegnosi et prudenti furono malinconici »).

³¹ Cf. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, p. 255 și urm.

³² C. Ripa, *op. cit.*, p. 79—80 și gravura relativă.

³³ *Ibidem*, p. 303.

³⁴ Cf. acum A. Blunt, *op. cit.*, p. 525.

³⁵ Cf. E. Panofsky, *Problems in Titian...*, p. 88 și urm.

³⁶ J. Baudoin, *Recueil d'emblemes divers. Avec des discours moraux, philosophiques et politiques. tirez de divers Auteurs, Anciens & modernes*, vol. II, Paris, 1639, p. 361—367.

³⁷ În acest punct se poate remarca faptul că emblema lui Baudoin este concordantă cu morala înscrisă pe una dintre gravurile lui Bellange (*Mendicus mendico invidet*), gravură care — după cum s-a presupus — îi era probabil binecunoscută lui La Tour.



Fig. 13. — Georges de La Tour, *Gilceava muzicanților*, Malibu, Paul Getty Museum.



Fig. 14. — Georges de La Tour, *Gilceava muzicanților*, detaliu.



Fig. 15. — Giorgione, *Bătrina (Col Tempo)*, Veneția, Accademia.

Zădărnicia vieții și meditația asupra timpului, așa cum reies din emblema lui Baudoin și din lucrarea lui La Tour, fac posibile o legătură cu substratul ideatic al *Bătrânei* lui Giorgione, care, de data aceasta, prin inscripția adiacentă (COL TEMPO) ne introduce în mod clar în ambianța « vanităților ».

Întorcându-ne la *Melancolia-Heraclit* a lui Georges de La Tour din tabloul de la Malibu, se pot constata însă și diferențe față de tradiția emblematică, și în primul rând față de textul lui Ripa. Figura lui La Tour (fig. 13, 14) nu stă jos și nu are coatele pe genunchi ³⁸, atitudine specifică lui Iov de la Épinal și parțial cîntăreților la vielă (fig. 7, 9). În cazul cîntărețului de la Nantes (și a variantelor sale de la Remiremont sau Troyes) personajul nu numai că șade pe o piatră, conform indicațiilor lui Ripa, dar ține și piciorul pe o piatră cubică, urmînd textul *Iconologiei* cu privire la *Malenconico per la Terra* și ilustrația adiacentă din ediția 1603. Explicația lui Ripa apare însă s.v. *Malinconia*: « Il sasso medesimamente ove si posa, dimonstra chel il malenconico e duro, e sterile di parole, & di opere, per se, & per gli altri, come il sasso, che non produce herba, ne lascia che la produca la terra, che gli sta sotto: ma se bene pare otiosa al tempo del suo verno nell'attioni Politiche, al tempo nondimeno della Primavera, che si scopre nelle necessità dell'huomini sapientni, i malenconicosi sono trovati, & sperimentati sapientissimi, & giuditiosissimi » ³⁹.

Poezia medievală apelase deseori la acest motiv al răcelii și sterilității pietrei ⁴⁰: Petrarca ⁴¹ (« Me freddo, pietra morta in pietra viva/ La guisa d'uom che pensi e piange e scriva... ») sau Walther von der Vogelweide ⁴², într-un binecunoscut poem ale cărui prime versuri ar putea forma didasca'ia *Cîntărețului la vielă* de la Nantes:

« Ich saz uf ein steine
und dächte bein mit beine,
dar uf sast ich den ellenbogen:
ich hete in mine hant gesmogen
min künne und eine min wange.
dô dächte ich mir vil ange
wes man zer werlte solte leben ... »

Piatra cubică apare nu numai în *Iov* sau în *Cîntărețul* de la Nantes, ci și — ca un fel de *memento* — în *Cîntărețul la Vielă* de la Bergues (fig. 8). Acest motiv-cheie arată că Georges de La Tour nu se inspiră doar din gravurile lui Callot și Bellange, dar era integrat unui curent al meditațiilor saturniene, într-un mod mult mai complex decît se putea bănui pînă acum. Dacă vom avea în vedere acest lucru, alte amănunte, aparent ocazionale, cum ar fi de pildă ciinele din *Le Vielleur* de la Bergues (fig. 11) își vor căpăta adevărata semnificație. Ciinele, în cazul nostru, este tipicul atribut al melancolicilor, al saturnienilor, iar sfera de concretizare a acestui simbol va cuprinde o arie extrem de vastă: din Țările de Jos (Bosch, *Tripticul Tentațiilor* de la Lisabona, fig. 10) pînă în Germania (Dürer, *Melancolia I*, fig. 12, 16) și Italia (Parmigianino, Pontormo) ⁴³.

Dar dacă în Renaștere « artistul melancolic » era investit cu măreția unui ideal existențial, în secolul al XVII-lea, « modelul uman » cel mai pertinent va fi impus de prescripțiile Contrareformei ca sălășluind în sfera sacralului. Nu întîmplător în tradiția populară patriarhul Iov devine « Sfîntul Iov ». Iar valoarea de model pe care o capătă destinul său pătrunde în straturile cele mai diverse ale societății. În ambianța din imediata apropiere a lui Georges de La Tour, un Alphonse de Rambervillers, a cărui importanță în formarea gîndirii pictorului a fost pusă pe drept cuvînt în lumină ⁴⁴,

³⁸ Copacul sau creanga desfrunzită care apare la Ripa ca atribut al Melancoliei este posibil să se fi redus aici la toiaagul din miinile bătrînei.

³⁹ C. Ripa, *op. cit.*, p. 303.

⁴⁰ Cf. A. Chastel, *op. cit.*, p. 151 și urm.

⁴¹ *Canzoniere*, CXXIX.

⁴² *Gedichte und Sprüche in Auswahl*, Leipzig, f.a., p. 35

⁴³ Cf. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, p. 322 și urm.; A. Chastel, *op. cit.*, p. 133 și urm.; M. Fagiolo dell' Arco, *Parmigianino. Un saggio sull'ermetismo del Cinquecento*, Roma, 1970, p. 104.

⁴⁴ Cf. F.-G. Pariset, *op. cit.*, p. 28—31.

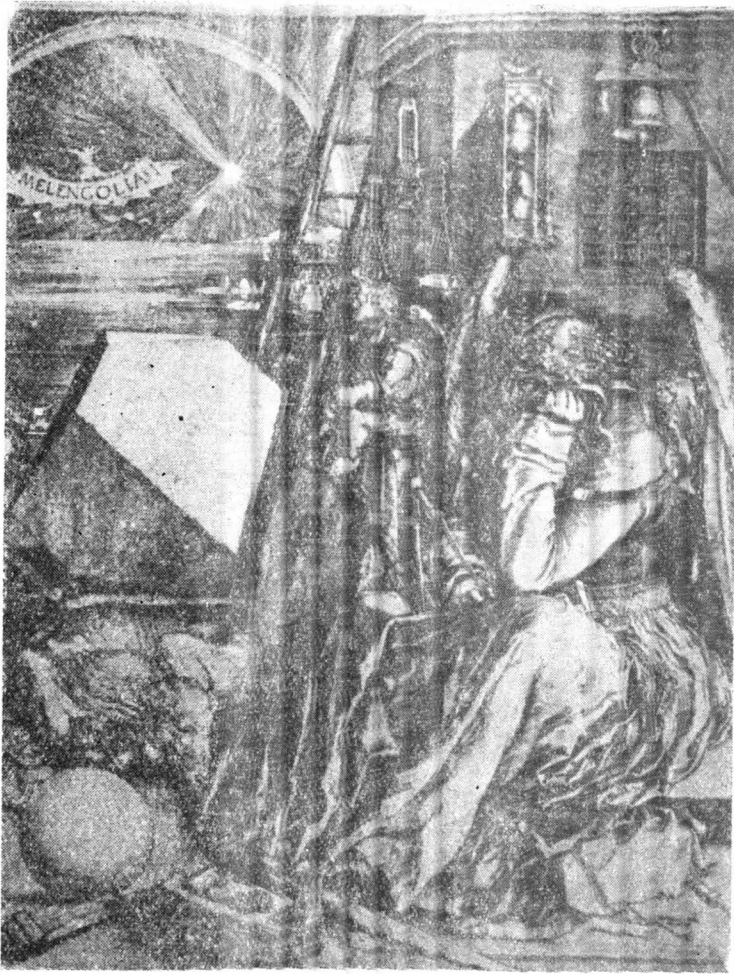
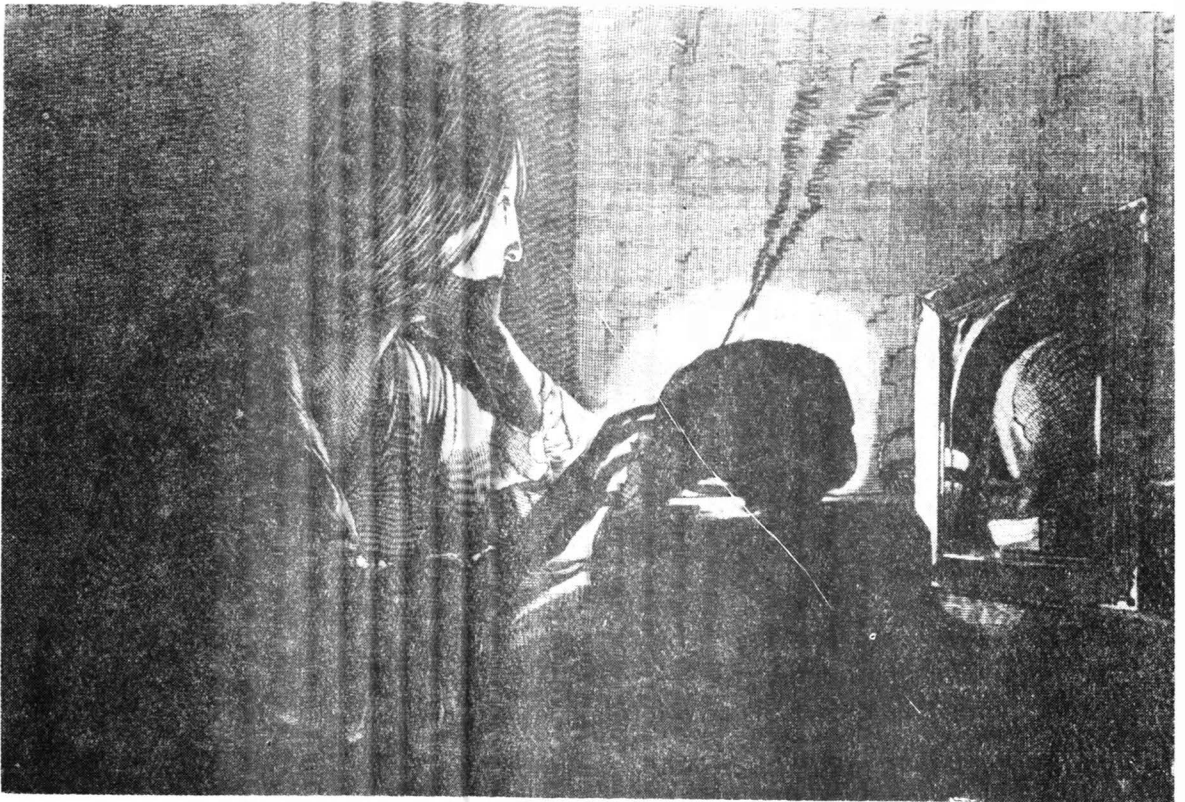


Fig. 16. — Albrecht Dürer, *Melancholia I*, gravură.

Fig. 17. — *Magdalena la oglindă*, gravură în aramă după Georges de La Tour. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.



ilustrează în modul cel mai elocvent devierea modelului melancolicului spre modelul conștiinței dominate de dileme devoționale :

« Donne-moy, ô Sauveur, tes plus cruels destrois
Comme à mon seul rempart, je recourre à la croix
Du brutal desespoir, gardant ma conscience
Afin que s'il te plaît, ô Dieu, tant m'honorer,
Que me faire de Job, les tourments endurer
Te plaist aussi me rendre un Job en patience »⁴⁵.

Devine acum explicabil procesul prin care emblematicizarea melancoliei care se săvîrșise la Dürer în excogitarea capodoperei ermetice care este Melancolia I, se va săvîrși la Georges de La Tour în elaborarea seriei celei mai bogate din creația sa, cea a penitenței Magdalenei.

5. MAGDALENA, THAÏS ȘI LUMINAREA

Pentru cunoscătorii secolului al XVII-lea, « La Madeleine est la grande sainte du siècle »⁴⁶. Pictura încearcă să răspundă acestei pasiuni subite a spiritului catolic : numai la Nancy — regiunea lui La Tour — inventariile ne-au păstrat între anii 1636—1684⁴⁷ mărturia a șaizeci și două de reprezentări ale Magdalenei. A doua jumătate a veacului va asista la triumful modei « du portrait en Madeleine », care se prelungește pînă în secolul următor⁴⁸. Dar pentru început La Tour este singurul care-și înscrie în mod constant seria Magdalenelor în tipologia consacrată a Melancoliei⁴⁹.

Legătura Iov-Melancolia I (La Dürer) și Iov-Magdalena (la Georges de La Tour) este aproape simbolică pentru modalitatea radical diferită în care conținutul simbolic al imaginilor se inserează culturii renascentiste și celei seicentești. Cei care s-au aplecat cu atenție asupra temei « melancoliei » și asupra capodoperei dureriene⁵⁰ au observat cu justete translația de semnificații care se săvîrșește în secolul al XVII-lea. S-a observat astfel că gravura lui Dürer va deveni acum suportul unor personificări diferite : *Contemplatio*, *Meditatio*, *Pœnitentia*... Tema « vanității », atît de îndrăgită de veacul al XVII-lea, se va adresa și ea prototipului durerian. Dacă ne vom îndrepta din nou atenția către *Iconologia* lui Ripa⁵¹, vom observa că tema melancoliei apare deja codificată în personificarea Penitenței : « Donna estenuata & macilente in viso, con habito maninconico, e povero. Ediția franceză a lui Boudoin este aici și mai precisă :

« Femme extrêmement maigre, mélancolique, & fort mal vestue... »⁵²

Pentru a înțelege însă mai bine punctele de contact ale paralelismului Melancolie-Penitență trebuie să ne adresăm ambianței imediate din care Georges de La Tour își trage inspirația. Aceasta este pictura lui Caravaggio și cea a caravaggiștilor italieni ori nordici. Noutatea « Magdalenei » lui

⁴⁵ Alphonse de Rembervillers, *Les Dévots élancements du poëre chrestien*, ed. a IV-a, Paris, 1617, p. 107.

⁴⁶ J. Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, ed. a IV-a, Paris, 1963, p. 47.

⁴⁷ Cf. F.-G. Pariset, *op. cit.*, p. 377, n. 2. Pentru tipologia Magdalenelor lui La Tour și înălțuirea în timp a variantelor, vezi J. Thuiller, *Georges de La Tour: un an après*, în *Revue de l'Art*, 1973, n. 20), p. 92—100 și F.-G. Pariset, *Georges de La Tour: études nouvelles, documents inédits*, în *Le Pays Lorrain*, 1976, nr. 3, p. 135 și urm.; Hélène Adhémar, *La Tour et les couvents lorrains*, în *Gazette des Beaux-Arts*, LXXX, 1972, nr. 1245, p. 218—222, a studiat importanța cultului Magdalenei în ambianța lorenă a lui Georges de La Tour.

⁴⁸ Cf. Françoise Bardon, *Le Thème de la Madeleine pénitente au XVII^e siècle en France*, în *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXI, 1968, p. 274—306 (aici p. 302).

⁴⁹ Françoise Bardon, *op. cit.*, consideră că « le thème de la

Madeleine pénitente ne s'inscrit pas dans un courant de plété populaire », lucru, desigur, discutabil. Autoarea, în mod ciudat, nu ia în considerare tipologia atît de specifică a Magdalenelor lui La Tour, concentrîndu-se cu precădere asupra filonului care va duce, prin cumularea « Magdalenei clasice » cu « Magdalena barocă » la sinteza operată de Le Brun, la « Magdaleine louis-quatorzième » (p. 279). Fapt și mai straniu, pe care autoarea nu-l remarcă, este că, odată cu moda portretului « en Madeleine » se poate observa tocmai triumful tipului Magdalena-Melancolia, tradus, e drept, într-o ambianță pastorală (cf. p. 302 și fig. 77 b, c, d, f).

⁵⁰ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, p. 375, n. 7.

⁵¹ *Op. cit.*, p. 389.

⁵² *Iconologie ou la Science des Emblèmes Devises & ... Enrichie & augmentée d'un grand nombre de Figures avec des moralités tirées la plupart de Cesar Ripa par J.B. <Jean Boudoin> de l'Académie Française*, vol. I, Amsterdam, 1698, p. 185.

Caravaggio (fig. 22) nu a scăpat contemporanilor: ea are urmarea tipică a « metodei realiste ». Artistul reprezintă o fată din popor pe care « la finse per Maddalena »⁵³. El elaborează tipul de o mare simplitate al Magdalenei în interior, cu un minimum de recuzită, în atitudine de adîncă reculegere. În pînza lui Caravaggio nu se pot discerne contaminări precise cu tipologia dureriană, dar — așa cum s-a observat⁵⁴ — există un precedent imediat al penitenței caravaggești în care simplitatea interiorului se îmbină cu atitudinea consacrată a « melancoliei »: acesta este desenul (și gravura relativă) a lui Parmigianino înfățișînd-o pe *Sfînta Thaïs* (fig. 19). Pentru prima oară, pe cît se pare, atitudinea melancolică este atribuită aici unei *meretrix pœnitens*. Thaïs, într-adevăr, era o concretizare a convertirii « Amоруlui profan » în « Amor sacru », care în veacul al XVI-lea pare că precede constituirea tipologiei Magdalenei. Celebra curtezană din Alexandria fusese convertită de către Sfîntul Pafnutie (Paphnutius), renunțînd la toate bunurile lumești pe care le aruncă în foc. Nu este un amănunt lipsit de importanță acest *bruciamento delle vanità*⁵⁵: el va trece în istoria intimă a Magdalenei. Lepădarea de *vanitas* ca *ardere* devine la Georges La Tour un motiv fundamental.

Gravura lui Parmigianino reprezintă unul dintre inelele de legătură cele mai importante. Ea face trecerea de la *Melancolia I* a lui Dürer la tipologia tîrfei convertite⁵⁶. Cheia acestei translații stă probabil în concepția despre convertire-preschimbare-ardere care este scoasă din atmosfera speculației alchimice (Dürer) și integrată în noțiunea de « preschimbare » în cadrul unei intime *metanoia*: penitența. Artistul-Alchimist al lui Dürer se afla în transa aceluiași proces de « individuare »⁵⁷ în care se găsește sfînta Thaïs-Magdalena.

În acest punct trebuie să ne adresăm și unei alte serii tipologice, care derivă la rîndul ei din *Melancolia I* a lui Dürer, și anume celei deschise de gravura (fig. 21) și textul din *I Marmi...* a lui Doni (Veneția, 1549, 1552). Reprezentarea acestei « femminetta tutta malinconosa, sola, abbandonata, meste et aflitta » se află în strînsă legătură cu tema morții:

« Che pena si può dire
Più grande che morire?
Maggior è la mia pena
E passa ogn'aspra sorte,
Che mai punto raffrena
Ma cresce ogn'hor più forte:
Io vivo, et ogni dì provo la morte,
Dunque è maggior martire
Chi vive in doglia, e mai non può morire »⁵⁸.

Abordarea lui Doni ne demonstrează un fapt deosebit de important. Dacă la Parmigianino asistăm la prima paralelă sigură între Melancolie și Convertire, la Doni, în descrierea personificării Sculpturii, amintită mai sus, asistăm la preluarea tradiției dureriene cu privire la atitudinea melancolică, ca atitudine tipică « artistică ». Dealtfel, se știe că Doni poseda un exemplar din gravura dureriană, de care era deosebit de mîndru⁵⁹. Tot la Doni apare cu claritate suprapunerea temei melancoliei artistului asupra temei « meditației asupra morții ». În *Iconologia* lui Ripa⁶⁰ emblema

⁵³ Cf. Ilaria Toesca, *Observations on Caravaggio's Repentant Magdalene*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIV, 1951.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Cf. L. Réau, *op. cit.*, t. III, *Iconographie des Saints*, p. 1248.

⁵⁶ M. Fagiolo dell'Arco, *op. cit.*, p. 30, scrie despre această lucrare: « Non è altro che una figurazione della Malinconia, e non si riesce a vedere che c'entri „Santa Taide”, a parte che è una delle varie protettrici delle puttane (a questo punto è ovvio il richiamo alla Maddalena caravaggesca) ». Ca atare autorul preferă titlul de *Melancolia*. Legătura Sfînta Thaïs-Melancolia îl intrigă pe drept cuvînt pe Fagiolo, chiar dacă tocmai contextul cercetării sale (speculație ermetico-alchimică) ar fi trebuit să-l ducă la dezlegarea enigmai.

⁵⁷ Cf. C. G. Jung, *Psychologie et Alchimie*, Paris, 1970,

passim.

⁵⁸ A. F. Doni, *I Marmi*, vol. II, Veneția, 1552, p. 87.

⁵⁹ Cf. J. Schlosser Magnino, *La Letteratura artistica. Manuale delle fonti della Storia dell'Arte Moderna*, Florența, 1964, p. 246.

⁶⁰ *Op. cit.*, p. 310. Este demn de remarcat că indicații privitoare la translația Melancoliei către tema « meditației asupra morții » se pot observa încă de la Dürer (*Sf. Ieronim de la Lisabona* și, mai ales desenul L. 175 de la Kupferstichkabinett din Berlin). Pe această linie se pot înscrie reprezentări ale sfîntului Ieronim, tipice pentru secolul al XVII-lea, ca de pildă lucrarea lui Aertgen van Leyden de la Rijksmuseum din Amsterdam, în care sfîntul Ieronim apare în poziția tipică a « melancolicului », fiind înconjurat de atributele înfîlînte în Magdalenele lui La Tour (cranîu, luminare, carte, oglindă).

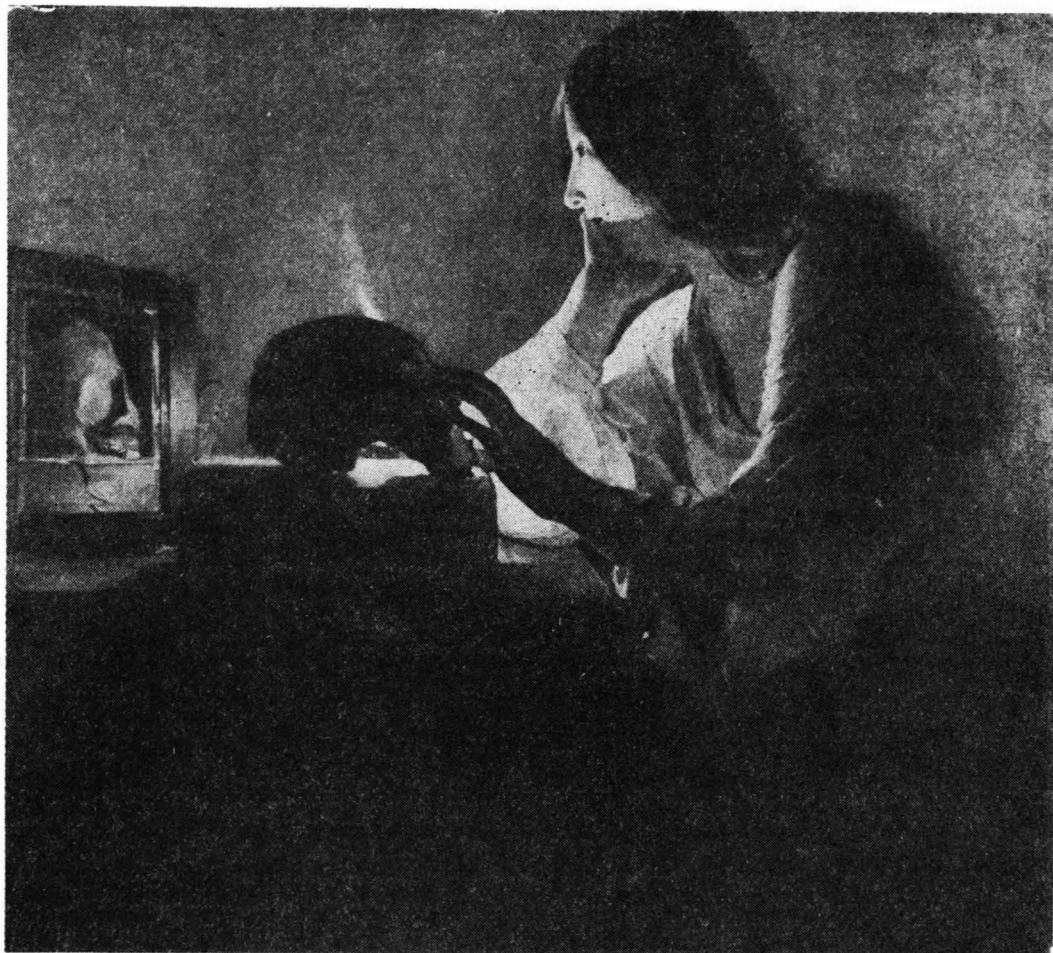


Fig. 18. — Georges de La Tour, *Magdalena Fabius*, Washington, National Gallery.



19. — Parmigianino, *Sfânta Thais (Melancolia)*, gravură în aramă.



Fig. 20. — Federico Barocci, *Hristos apărind în fața Sfintei Magdalene*, detaliu, Florența, Uffizi.



131. Melancholic Maiden. Venice, 1552

Fig. 21. — *Melancolia*, xilografură, ilustrație la A. F. Doni, *I Marmi*, Veneția, 1552.

Dar este indubitabil faptul că încă din veacul al XVI-lea *Melancolia* devenise prototip al tirfei convertite. *Thaïs* a lui Parmigianino nu este doar singurul exemplu posibil. În opera lui Barocci, *Magdalena* (fig. 20) se înscrie în seria *Melancolia I-Thaïs-Melancolia* lui Doni. *Christos apărînd Magdalenei* (1590), în varianta ei de la Alte Pinakothek din München și în cea de la Uffizi din Florența, preia tipul melancoliei atribuindu-l, poate pentru prima oară în mod vădit, *Magdalenei*⁶². Desigur libertatea de interpretare a lui Barocci se face pe deplin simțită în modul de redare, atît de spontan, al mișcării. « La main à la maisselle » poate părea de aceea un accident în acest caz, mai ales că pumnul nu este strîns, ca în codificările obișnuite ale *Melancoliei*. Desenele pregătitoare, arată clar că Barocci a pornit de la o variantă cu pumnul strîns⁶³ căreia îi va aduce însă în final o interpretare liberă.

Noutatea *Magdalenei* lui Barocci nu a scăpat primilor săi critici. Bellori⁶⁴, trecînd în revistă lucrările artistului, va vorbi despre « L'Apparitione del Signore à Madalena in atto dolente con la mano alla guancia ».

La Dürer recuzita sublimării materiei se concentra asupra *athanor*-ului din fundal. La Georges de La Tour simbolul arderii, al « alchimiei spirituale », va fi luminarea. Trecerea de la ambianța ermetică la cea devoțională este acum pe deplin săvîrșită⁶⁵.

Luminarea nu este decît concretizarea simbolică a transformării Amоруlui Profan în Amor Sacru. Arderea se petrece în trupul și spiritul penitentei. *Magdalena*, amintim cuvintele lui Pierre de Bérulle⁶⁶, « va toujours se consommant comme un nouveau Phœnix dans les flammes d'un amour

Meditatione della Morte pare a descinde direct din această tradiție : « Donna scapigliata, con vesti lugubre, appoggiata col braccio à qualche sepoltura, tenendo ambi l'occhi fissi in una testa di morto, che sia sopra detta sepoltura, & che alli piedi sia una pecorella con la testa alzata, tenendo in bocca herba in segno di ruminare ».

Acest filon derivat al « meditației asupra morții » ajunge fără îndoială pînă la Georges de La Tour. Încă de la începutul secolului el dăduse naștere unui tip mixt care face trecerea vădită de la tema *Melancoliei* — ca *Meditație asupra Morții* — la tema *Magdalenei*. Acest tip este reprezentat în mod major de opera lui Domenico Feti (fig. 30) (în multiple variante) al cărei titlu a oscilat de-a lungul secolelor între *Melancolia* și *Magdalena*⁶¹.

Trebuie să remarcăm totuși că opera lui Feti nu concordă perfect cu descrierea lui Ripa. Cîteva elemente de recuzită accentuează atmosfera saturniană : ciinele (înlocuind oaia preconizată de Ripa), astrolabul. Statuia, reprezentînd « Torsul din Belvedere », se ratașează temei lui « Saturn (Timpul) corupînd Frumusețea ».

⁶¹ Cf. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, p. 388 și urm.

⁶² Cf. *Mostra di Federico Barocci* (Urbino, 1535—1612), *Catalogo critico a cura di A. Emiliani con un repertorio dei disegni di Giovanna Gaeta Bertelà*, Bologna, Museo Civico, 14 settembre — 16 novembre 1975, Bologna, 1975, n. 167, 170.

⁶³ *Ibidem*, n. 169.

⁶⁴ C. P. Bellori, *Le Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Moderni*, Roma, 1672, p. 194.

⁶⁵ Introducerea luminării în contextul tradițional al *Melancoliei* dureriene apare în gravura lui C. Bloemaert (după A. Bloemaert) cu titlul *Melancolia*. În același timp trebuie reamintit că încă de la sfîrșitul secolului al XVI-lea (Sustris, Hollar) se elaborează tipul *Magdalenei* « nocturne » cu lumină artificială. Cf. F.-G. Pariset, *Georges de La Tour*, p. 152—153 și pl. II, 2.

⁶⁶ *Op. cit.*, p. 145.



Fig. 22. — Caravaggio, *Magdalena*, Galleria Doria Pamphili, Roma.



Fig. 23. — Caravaggio, *Conversione Magdalenei*, Detroit, Institute of Fine Arts.

puissant, divin, céleste. . . » Paralela între Magdalena și flacăra apare constant în textele contrare-formei :

« JJe sens aussi-tôt former
Une ardeur
Dans mon cœur,
Le feu coule dans mes os
Et sa flamme
À mon âme,
Fait souffrir un travail sans repos . . . »⁶⁷

În artele figurative se instaurează o tradiție similară. În versiunea franceză a *Iconologiei* lui Ripa⁶⁸ *La Repentence* are ca atribut « le cœur enflamé » pe care îl ține în mîna stingă. În cartea lui Ripa, însă, luminarea sau torța apar în mai multe rînduri : ca atribute ale Credinței, Religiei dar și ale Științei și Cunoașterii :

(Religione) « Donna alla quale, un sottile velo cuopra il viso, tenga nella destra mano un Libro, & una Croce, con la sinistra una flama di fuoco (. . .) Il fuoco significa la devotione della pura, & sincera nostra mente tendente verso Dio, il che à proprio della religione »⁶⁹.

(Fede cattolica) « Donna vestita di bianco < . . . > nella mano destra terrà una candela accesa sopra un cuore, & nella sinistra la tavola della legge vecchia insieme con un libro aperto »⁷⁰.

(Sapienza) « Giovane in una notte oscura, vestita di color turchino, nella destra mano tiene una lampada piena d'olio accesa, & nella sinistra un Libro < . . . > La lampada accesa è il lume dell'intelletto, il quale per particolare dono di Dio, arde nell'anima nostra senza mai consumarsi, ò sminuirsi »⁷¹.

(Cognitione) « Donna che stando à sedere tenghi una torcia accesa, & apresso havrà un libro aperto < . . . > La torcia accesa significa, che come à i nostri occhi corporali, fà bisogno la luce per vedere, così all'occhio nostro interno, che è l'intelletto per ricevere la cognitione delle spetie intelligibili, fà mestiero dell'istrumento estrinseco de sensi, & particolarmente di quello del vedere » . . .⁷².

Din toate aceste exemple ne putem da seama că atributul luminării, al torței sau al lămpii apare mai întotdeauna îngemănat cu cel al cărții. Flacăra acoperă o zonă simbolică precisă, dar extrem de largă. Ea se referă la iluminarea prin credință și știință. Cunoașterea și Credința par a interveni astfel în miezul meditației lui La Tour, alături de sensul deja amintit al pocăinței și « arderii vanităților ».

Luminarea lui La Tour este desigur prilejul unei înalte exploatare a științei clarobscurului⁷³, dar ea este în același timp o necesitate cu o înaltă valoare simbolică.

Poezia franceză din prima jumătate a secolului al XVII-lea avea o adevărată pasiune pentru motivul flăcării⁷⁴, operînd variațiuni ale temei care concordă de multe ori cu simbolistica lui La Tour. Deja pentru Blaise de Vigenère⁷⁵ lumina — puritatea în stadiul cel mai înalt — este produsă de consumarea materiei vulgare. Este tocmai materia, impurul, ceea ce, prin reducere la neant, dă naștere luminii⁷⁶. Pentru JP. Mathieu viața însăși este comparabilă cu o flacăra :

« La vie est un flambeau, un peu d'air qui soupire
La fait fondre et couler, la souffle et la détruit . . . »⁷⁷

⁶⁷ *Cantiques Spirituels de l'Amour Divin: pour d'Instruction et la consolation des Ames dévotes. Composez par un Père de la Compagnie de Jesus, Paris, 1664, pars III, cantique II.*

⁶⁸ *Iconologie ou la Science des Emblemes. . .*, p. 221.

⁶⁹ C. Ripa, *op. cit.*, p. 430.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 51.

⁷¹ *Ibidem*, p. 441.

⁷² *Ibidem*, p. 71.

⁷³ Motivul figurativ al luminării era preferat încă din secolul al XV-lea de către artiștii din Țările de Jos. Originea sa se leagă (lucru adesea trecut cu vederea, dar pus în lumină deja de către E. Mâle, *L'Art religieux de la fin du moyen âge en France. Étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, ed. a II-a, Paris, 1922, p. 76) de

recuzita misterelor medievale, unde sfîntul Iosif apărea aproape întotdeauna cu o luminare în mînă. Astfel motivul va trece în pictura primitivilor flamanzi și olandezi și astfel se va regăsi și La Tour (vezi *St. Joseph Charpentier. L'Ange apparaissant à St. Joseph*), reactivat însă de voga pe care motivul îl capătă în ambianța caravaggescă.

⁷⁴ Cf. J. Rousset, *op. cit.*, p. 125.

⁷⁵ Blaise de Vigenère, *Traité du feu et du sel*, Paris, 1628, passim.

⁷⁶ Cf. și G. Bachelard, *La Flamme d'une chandelle*, Paris, 1966, p. 30.

⁷⁷ P. Mathieu, *Tablettes (Quatrains) de la Vie et de la Mort*, Paris, 1610. Iar în culegerea de embleme a lui J. Baudoin, flacăra în fața oglinzii este ilustrarea temei « Que l'esclat du monde n'est que fumée ».

Fig. 24. — Georges de La Tour *Magdalena*.
Wrightsman, New York, Metropolitan Museum.



Georges de La Tour reușește să surprindă în seria Magdalenelor atmosfera unei meditații solitare, concentrate și esențiale : « Tout rêveur de flamme — s-a spus ⁷⁸ — est en l'état de rêverie première ». Eliminarea obiectelor superflue coincide cu concentrarea gândului asupra acestei realități esențiale. Crucifixul, flagelul, cărțile (*Magdalena Terff*) (fig. 3), podoabele (*Magdalena Wrightsman*) (fig. 24) sînt toate accesorii dictate de o necesitate simbolică. « Le veilleur devant sa flamme ne lit plus. Il pense à sa vie. Il pense à la mort ... La flamme est naissance facile et mort facile. Vie et mort peuvent être ici bien juxtaposées. Vie et mort sont, dans leur image, des contraires bien faits. Les jeux de pensée des philosophes menant leur dialectique de l'être et du néant sur un ton de simple logique deviennent devant la lumière qui naît et qui meurt dramatiquement concrets ».

În fața luminării Magdalena « melancolizează » (*melancolise*). Verbalizarea substantivului *melancolie* era deja în acel ev mediu tîrziu, cînd devenise sinonim cu « a gîndi profund », « a reflecta la lucruri serioase » ⁷⁹.

Magdalenele lui La Tour nu sînt simple ilustrații ale temei penitenței. Dacă Dürer își găsea întemeierea doctriinală a *Melancoliei I* în gîndirea lui Marsilio Ficino, translația produsă de secolul al XVII-lea poate fi considerată o translație conformă spiritului lui Pascal. Lumînarea este simbolul cunoașterii, al credinței, al arderii vanității lumești. Ea ne deschide calea către întrebarea fundamen-

⁷⁸ G. Bachelard, *op. cit.*, *loc. cit.*

⁷⁹ Cf. J. Huizinga, *Amurgul evului mediu*, trad. rom. H. R. Radian, București, 1970, p. 51.

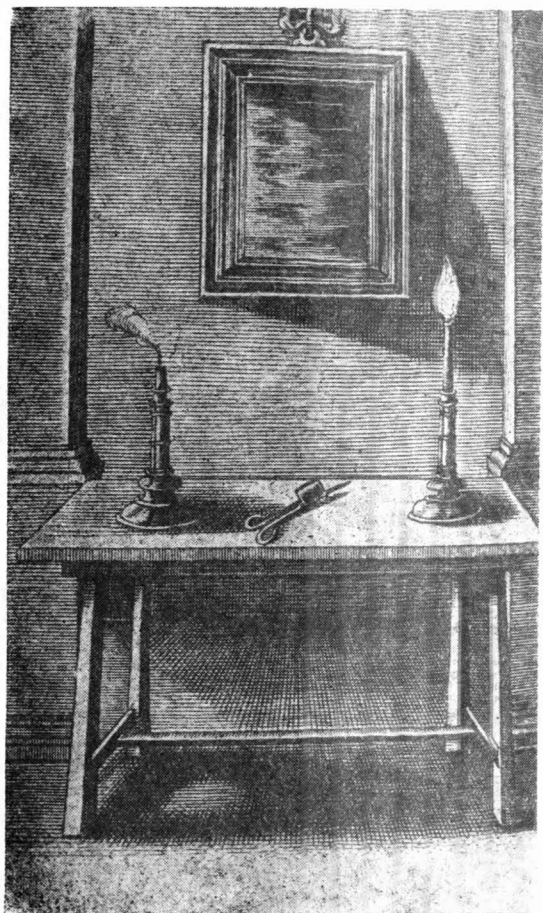


Fig. 25. — *Que l'esclat du monde n'est que fumée*, illustration la *Livre d'Emblemes ...* de Jean Baudoin, Amsterdam, 1639.

Fig. 26. — Caravaggio, *Narcis*, Roma, Galleria Corsini.



tală a lui Pascal⁸⁰ : « Qu'est-ce que l'homme dans l'infini ? » • Dar luminarea nu este aici decît o metaforă.

Obiectul-simbol al întrebărilor fundamentale este oglinda.

4. OGLINDA ȘI COMPASUL

Magdalena lui La Tour își întoarce privirea de la lumesc pentru a se concentra într-un adevărat « exercițiu spiritual ». Orice podoabă a fost lepădată, somptuozitatea redării materiei prețioase se transformă în esențializare extremă a formei. Cadrul se reduce la minimum. Obiectele își răspund într-un adevărat dialog al simbolurilor.

Încă din evul mediu, oglinda se cristalizase ca atribut al « vanității », fapt care nu excludea alte investiții simbolice : *veritas*, *prudentia*, *sapientia*⁸¹. În cazul nostru tradiția oglinzii ca atribut al adevărului și înțelepciunii (*prudentia*) pare că nu este pe deplin stinsă. Confirmarea ne vine tot din *Iconologia* lui Ripa :

Verità « Donna risplendente, & di nobile aspetto vestita di color bianco pomposamente, con chioma d'oro, nella destra mano tenendo un specchio ornato di gioie < ... > »

Et lo specchio insegna, che la verità allora è in sua perfettione, quando, come si è detto, l'intelletto si conferma com le cose intelligibili, come lo specchio è buono quando rende la vera forma della cosa, che vi risplende ... »⁸²

⁸⁰ Pascal, *Pensées*, ed. Brunshwicg, m. 72.

⁸¹ Cf. H. Schwarz, *The Mirror in Art*, în *The Art Quar-*

terly, XV, 1952, p. 97—188.

⁸² C. Ripa, *op. cit.*, p. 501.

Prudenza « Donna < ... > che si specchi Lo specchiarsi significa la cognitione di sè medesimo, non potendo alcuno regolare le sua attioni, se i proprij difetti non conosce < ... >

Lo specchio significa la cognitione del prudente non poter regolare le sue attioni, se i proprij difetti non conosce, & corregge. Et questo intendeva Socrate quando esortava i suoi Scolari à riguardar se medesimi ogni mattina nello specchio.

Scienza « Donna < che > nella destra mano tenghi uno specchio. Lo specchio dimostra quel che dicono i Filosofi, che *scientia fit abstrahendo*, perche il senso nel capire gli accidenti, porge all' intelletto la cognitione delle sostanze ideali, come vedendosi nello specchio la forma accidentale delle cose esistenti si considera la loro essenza »⁸³.

Oglinda ca instrument al adevăratei cunoașteri se alătură acum simbolului tigvei. Tot la Ripa întâlnim o variantă a Prudenței (aici în sensul de « Înțelepciune ») în figura unei « Donna, la quale tiene nella sinistra mano una testa di morto. La testa di morto, dimostra, che per acquisto della prudenza, molto giova guardare il fine, & successo delle cose, & per esser la prudenza în gran parte effetto della Filosofia, la quale, è secondo i migliori Filosofi, una continua meditazione della morte, l'împara, che il pensare alle nostre miserie, è la strada reale per l'acquisto d'essa »⁸⁴.

Ne găsim astfel în fața codificării unei substanțe simbolice de tradiție medievală, care cunoscuse o vogă considerabilă în Lorena încă din secolul al XVI-lea, când se va concertiza în simbolul așa-numitului « miroir de la mort »⁸⁵. *Magdalena Fabius* a lui Georges de La Tour (fig. 18) actualizează această tradiție într-un spirit specific veacului al XVII-lea. Antecedentele figurative ale motivului « craniului oglindit » merită amintite însă măcar pe scurt. Întii trebuie remarcat că motivul tipic loren al temei « Miroir où l'homme au naturel/ se doit recoinoistre mortel »⁸⁶ continuă un filon mult mai vechi legat de tema vanității. Un punct nodal al acestui filon este probabil constituit de frescele (distruse) de la Cimitirul Inocenților din Paris (1424)⁸⁷. Opera alsacianului Hans Baldung Grien⁸⁸ formează un alt nod important: *Schönheit und Tod* de la Kunsthistorisches Museum din Viena (fig. 27) este o adevărată punte de legătură între tema medievală a vanității și contaminarea ei cu tema prudenței, așa cum se va concretiza în veacul al XVII-lea în opera lui La Tour. În acest context celebrul portret a lui *Hans Burgkmair cu soția lui* (fig. 28) de Laux Furttenagel (1527) exploatează tema « miroir de la mort » în sensul « cunoașterii de sine » preconizată de Prudența lui Ripa. Pe oglindă apare inseris indemnul socratic « Erken dich selbs ». Atitudinea în fața oglinzii devine acum o atitudine filozofică. Anecdota lui Diogene Laertius cu privire la învățătura lui Socrate⁸⁹, citată de Ripa, primește în secolele al XVI-lea și al XVII-lea o nouă viață. Filozoful la oglindă este o temă destul de frecventă în întreaga artă europeană. Craniul și oglinda vor reprezenta una dintre concretizările vizuale cele mai pregnante ale acestei teme. În secolul al XVII-lea tema părăsește cadrul strict al reprezentării figurative. Marea pasiune pentru oglindă pe care o vădește acest secol prilejuiește inventarea de dispozitive catoptrice în care « oglindirea în moarte » nu mai este o simplă metaforă: « Construire avec un miroir plan une machine catoptrique de la manière que l'homme regardant le miroir se voit porter au lieu d'une face humaine, une tête d'âne, de boeuf, de cerf ... Un crâne avec ses orifices éclairés de l'intérieur serait terrifiant »⁹⁰.

Orațiunea funebră pronunțată de Jacques de la Fons în 1610 la funeraliile lui Henric al IV-lea face un *excursus* asupra unui « miroir d'artifice admirable », alcătuit în asemenea chip încît « tout homme qui regarde dedans, au lieu de se voir, voit autre chose ». Predicatorul continuă astfel: « J'eusse trouvé plus beau s'il eust représenté la mort car en ceste figure il eust représenté toutes choses en leur naturel estant en vérité que toutes les choses du monde ne sont que diverses pièces de la mort. Ceste mort eust este leur image plus vive et ce miroir n'eust point este trompeur »⁹¹.

⁸³ *Ibidem*, p. 416–417.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 416–417, 441.

⁸⁵ Cf. J. Choux, *Le Miroir de la Madeleine chez Georges de La Tour*, în *Le Pays Lorrain*, 1973, p. 109–112.

⁸⁶ Inscripție de pe monumentul funerar (1538) al lui Claude de La Vallée, din biserica din Clermont-en-Argonne (Meuse), citată de către J. Choux, *op. cit.*, p. 111.

⁸⁷ Cf. E. Mâle, *op. cit.*, p. 363.

⁸⁸ Cf. Claudia Cieri Via, *Il tema della Vanitas nell'opera di Hans Baldung Grien*, în *Annuario dell'Istituto di Storia dell'Arte* (Roma), 1974/75–1975/76, p. 125–144.

⁸⁹ *Despre viețile și doctrinele filozofilor*, II, 5, 33.

⁹⁰ A. Kircher, *Ars magna lucis et umbræ*, Roma, 1646, p. 909 și urm. Vezi și J. Baltrušaitis, *Essai sur une légende scientifique. Le Miroir. Révelations science-fiction et fallacies*, Paris, 1978, p. 34.

⁹¹ Apud J. Baltrušaitis, *op. cit.*, p. 77.

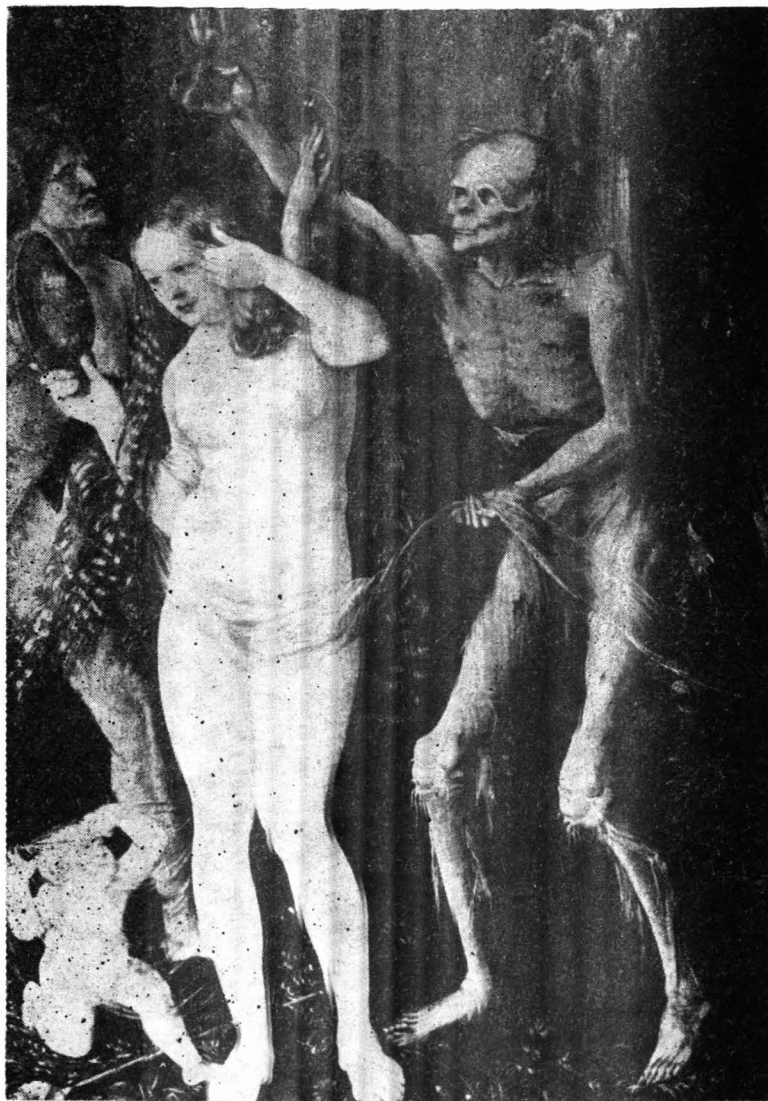


Fig. 27. — Hans Baldung Grien, *Frumusețea și Moartea*, Viena, Kunsthistorisches Museum.

Este greu să nu atașăm iconografia Magdalenelor lui La Tour, și mai ales cea a *Magdalenei Fabius* și *Terff*, la această tradiție figurativă și speculativă⁹². Dar tocmai de aceea ni se pare foarte important să precizăm și marca personală a simbolisticii operei sale.

La Georges de La Tour ghiata oglinzii devine un spațiu antitetic interiorului luminat de flacără. Opoziția flacără-oglinză, extrem de apropiată de tradiția emblematică reprezentată de un J. Baudoin (fig. 25), cristalizează opoziția fundamentală aici-dincolo. *Magdalena Fabius* moștenește recuzita Vanităților din secolul al XVI-lea: interogind neantul oglinzii ea primește un răspuns funebru: tigva.

Craniul însuși, chiar atunci când apare izolat, poartă în sine semnificația unei oglindiri funebre. Pictura ca și poezia « vanităților » au manevrat această recuzită cu o indubitabilă voluptate

« Au pied d'un crucifix, une teste de mort
ou de morte plutôt luy déclare son sort ...
— Idams les trous de mes yeux et sur ce crâne ras
Vois comme je suis morte, et comme tu mourras ...
Serss toy donques de moy comme de ton miroir »⁹³

⁹² Cf. și E. Mâle, *L'Art religieux après le Concile de Trente* ..., Paris, 1932, p. 203 și urm. și A. Chastel, *op. cit.*, p. 205 și urm.

⁹³ Le Père Pierre de Saint Louis, *A la Très-Sainte Marie Magdeleine, l'image sacrée de l'Amante transie*, Lyon, 1668



Există o legătură simbolică inebranabilă între luminare-oglinză-cranii (fig. 24). Flacăra consumă timpul, este o ardere întru stingere. Meditația în fața luminării este gândirea concretă a scurgerii timpului. Încă din evul mediu târziu oglinda și moartea erau subsumate simbolului clepsidrei. « La flamme — spune Bachelard ⁹⁴ — est un sablier qui coule vers le haut ». Luminația lui La Tour nu este doar o replică a athanorului lui Dürer ci și a clepsidrei adiacente.

Flacăra oglinzită absoarbe spațiul operei într-o transcendență irevocabilă. Finitul duratei umane se imobilizează în suprafața unei adâncimi infinite. Oglinda nu transformă ci *reflectă*. Iar semnificația reflectării este întotdeauna tulburătoare. În veacul al XVII-lea — s-a spus — ⁹⁵ oglinda devine « une figure de tout art ». Opera este, ea însăși, o profunzime încadrată, o suprafață reflectantă, o imagine a lumii izolată în formă.

Această amplificare a simbolismului oglinzii, tipică pentru mentalitatea secolului al XVII-lea a fost deja observată în legătură cu Magdalenele lui La Tour: « La représentation dans le miroir (qui n'est qu'un double de la représentation picturale dans son processus d'ensemble) fait de cette réalité première, origine du reflet, une réalité déjà seconde <...> Le miroir redouble aussi cette autre réalité différée qu'est le tableau du peintre, système de vie-mort à son tour, lieu des échanges, consommation du faux pour qu'éclate la vraie consommation des images pour que s'illumine l'esprit... » ⁹⁶.

Iar La Tour nu este aici singur ⁹⁷. Pe un alt plan, Vélasquez a avut, desigur, și el ceva de spus în conceptualizarea estetică a oglinzii ⁹⁸. În spatele acestor artiști trebuie însă citit numele părintelui picturii « realiste », al artei « de reflectare »: Caravaggio.

⁹⁴ *Op. cit.*, p. 24.

⁹⁵ J. Rousset, *L'Intérieur et l'Extérieur. Essai sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle*, Paris, 1968, p. 24.

⁹⁶ Anne Cauquelin, *Deux Madeleines, Jérôme et la Puce*, în *Revue d'Esthétique*, 1973, 1, p. 39—56 (aici p. 50—51).

⁹⁷ Cf. G. F. Hartlaub, *Zauber des Spiegels*, München, 1951, p. 193 și urm.

⁹⁸ Cf. M. Foucault, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, 1966, p. 23 și urm.

Roberto Longhi⁹⁹ a scris o pagină deosebit de elocventă pentrmenfisu cația pe care o capătă « oglindirea » într-o pictură care se vrea « specchio della realtà ». Merită de aceea să cităm *in extenso* :

« Già il primo biografo competente, perché pittore anche lui, ci asserisce che i primi quadri del Caravaggio furono „dalla lui nello specchio ritratti“. Che mai significa? <...> Che cosa aveva impedito sino a lui di rendere fedelmente ciò ch'egli chiamò per primo un „pezzo“ di realtà, se non l'antica *fabula de lineis et coloribus* ch'egli avvertiva ormai come mitologia da lasciar finalmente cadere? Guardava intorno a se, e la realtà gli appariva in „pezzi“ bloccati di universo dove non era luogo né a contorni, né a rilievi, né a colori come formule astrattive. E perché la retina, da sé sola, ha un campo visivo sempre sfocante, svagante, non era meglio stagliarlo come si appare nel quadro veridico dello specchio che ci dà sempre l'„unità del frammento“ immerso nella sua luce : una specie di „realtà-acquario“ ?

E possibile insomma che, naturalizzando l'antica metafora che la pittura dev'essere il rispecchiamento della realtà, il Caravaggio <...> provasse di attenersi al sodo dello specchio vero che gli dava finalmente il vano della visione ottica già colmo di verità e privo di vagheggiamenti stilizzanti... D'accordo che, da grande spirito qual'era egli non poteva che scoprire il senso poetico, la portata sentimentale di una realtà allora tutta sconosciuta, anche non avendone piena coscienza...

Che cosa potesse conseguire a questa risoluzione di procedere per specchiatura diretta della realtà, non è difficile intendere : Ne conseguiva la *tabula rasa* del costume pittorico del tempo ».

Reiese din comentariul lui Longhi că poetica oglinzii, așa cum o elaborează Caravaggio, reflectă o intenționalitate și o sensibilitate cu totul noi față de precedentele tentative de reprezentare prin « reflectare » (Brunelleschi la începuturile Renașterii, Da Vinci în apogeul ei, Parmigianino în epoca de declin)¹⁰⁰.

Dacă în Renașterea timpurie (Brunelleschi) oglinda era garanția convertirii tridimensionalității lumii în bidimensionalitatea suprafeței picturale, dacă la Leonardo ea garanta pură spațialitate a imaginii, iar în manierism ea devine spațiu al sintezei între lume și formă, la Caravaggio, oglindirea se va releva în calitățile de convertire instantanee a realului în imagine. Dar este vorba despre o convertire care îngheață, care constientiza granița nepătrunzibilă între real și imagine ca prag de netrecut, ca suprafață în care ființa se reflectă în neființă. Iar în acest sens imaginea simbol a noii picturi caravaggești poate fi considerată a fi *Narcis* de la Galeria Corsini (fig. 26). N-ar fi exclus ca tabloul lui Caravaggio să fie de fapt o glosă la un celebru pasaj albertian, în care Narcis este înfățișat ca emblemă a « pictorului »¹⁰¹. Demonstratia poetică a pictorului atinge în această lucrare un nivel extrem. Caravaggio își concepe lucrarea printr-o împărțire a suprafeței picturale în două zone egale, aparent reversibile. *Sus și jos* capătă valoarea opoziției *aici-dincolo*. *Dincolo* este însă văzut ca realitate. Este un spațiu « in sine », cu date fizice proprii. El are aceleași șanse picturale cu *aici*. *Dincolo* nu este un spațiu imaginat, ci un spațiu existent. Dar este o existență mai palidă, mai vagă, mai fascinantă, poate, decât spațiul lui *aici*. *Dincolo* nu este un spațiu indeterminat, neant amorf, ci este un *dincolo* cu un atribut precis : este « dincolo » ca « imagine a lui Narcis », așa cum orice operă nu este simplă irealitate ci neamnt reflectant al propriei realități lumesti.

« Realismul caravaggesco — s-a spus —¹⁰² nu este altceva decât o viziune a lumii modelată de gândul morții în loc de a fi de acela al vieții... În spatele crudei, realistei evidențe a fenomenului „moarte“ se ascunde probabil un gând care va avea o mare răspindire în baroc și nu numai în cel

⁹⁹ Caravaggio, Roma-Dresda, 1968, p. 11-12.

¹⁰⁰ Cf. S. Y. Edgerton Jr., *Brunelleschi's First Perspective Picture*, în *Arte Lombarda*, XVII, 1973, p. 172-195 ; C. Verga, *La prima prospettiva del Brunelleschi*, în *Critica d'Arte*, XLII, 1977, 1, p. 71-81 ; C. L. Ragghianti, *Tra Leonardo e Caravaggio. Nuove indagini di linguaggio formale specchi, illuminazioni, camere ottiche*, Laboratorio di studi sulla forma, 1973-74, Università Internazionale dell'Arte, Firenze-Venezia ; C. Pedretti, *Studi vinciiani*, Genova, 1957, p. 68-75 ; M. Fagiolo dell'Arco, *op. cit.*, p. 311 și urm., p. 163, 168, 206. Pentru ambianța nordică (dar și pentru cea italiană) cf. J. Białostocki, *Man and Mirror in Painting: Reality and*

Transcience, în *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, New York, 1978, p. 61-72.

¹⁰¹ L. B. Alberti, *Della Pittura*, ed. critica a cura di L. Malè, Florența, 1950, p. 91 : « Però usai di dire tra i miei amici secondo la sentenza de' poeti quel Narcisso convertio in fiore essere della pictura stato inventore. Che già ove sia la pictura fiori d'ogni arte ivi tutta la storia di Narcisso viene a proposito. Che dirai tu essere dipingere altra cosa che simile abbracciare come arte quella ivi superficie del fonte? »

¹⁰² G. C. Argan, *De la Bramante la Canova*, București, 1974.

Fig. 29. — Anonim caravaggesc din Olanda.
Vanitas, Oxford, Ashmolean Museum.



italian : viața este un vis, moartea este o bruscă deșteptare ; vis și imaginație sau iluzie sint natura și istoria, și realitatea, care este opusul imaginației, este descoperită sau atinsă numai cînd vîlul visului este sfișiat și continuității fluctuante a adevărului și verosimilului i se substituie dintr-o dată dilema inevitabilă a ființei ».

Actul pictural, așa cum îl concepe Caravaggio, pune problema « reprezentării » în termeni morali. Destinul celui care pictează este al unui joc tragic la limita dintre ființă și neființă. Tradusă pe plan religios, această problematică morală capătă coordonate precise : cele ale *conversiunii*¹⁰³. *Reflectare-Moarte-Conversiune* formează acum un trinom indestructibil. Imersiunea în real, « în adevărul real », presupusă de unitatea acestui trinom implică în mod peremptoriu recunoașterea realității morții. Conversiunea presupune *reflectarea în moarte*. Artă, la rîndul ei, presupune reflectarea lui *aici în dincolo*, convertirea vieții în opusul ei : în formă. « Oglindirea » nu este doar o operație estetică ci și una morală și religioasă.

Modul în care se cristalizează această nouă concepție despre oglindire, atît de importantă pentru înțelegerea lui La Tour, ne este clarificat de recenta recuperare a tabloului caravaggesc reprezentînd *Conversiunea Magdalenei* (Alzaga) (fig. 23), cunoscut pînă nu de mult doar din copii mai mult sau mai puțin fidele¹⁰⁴.

Această operă ne dovedește că îmbinarea temei conversiunii cu simbolistica oglinzii era deja operantă pe vremea lui Caravaggio. Pe temeiurile recuzitei venețiene a « vanităților »¹⁰⁵ el reușește să construiască o nouă simbologie în care oglinda devine un corolar al contemplației, al « prudenței », al

¹⁰³ G. C. Argan, *op. cit.*, p. 198, observă importanța temei conversiunii la Caravaggio și legătura ei cu gîndul morții.

¹⁰⁴ Vezi atricolele dedicate acestei lucrări în *The Burlington Magazine*, CXVI (1974), nr. 858, p. 559 — 613.

¹⁰⁵ Cf. G. Ludwig, *Restello, Spiegel und Toiletten Uten-*

silien in Venedig zur Zeit der Renaissance, în *Italianische Forschungen*, Berlin, 1906, p. 132 — 152 ; G. F. Hartlaub, *Die Spiegelbilder des Giovanni Bellini*, în *Pantheon*, XXIX, 1942, p. 23 — 41 ; E. Verheyen, *Tizians « Eitelkeit des Irdischen »*, *Prudentia et Vanitas*, în *Pantheon*, XXIV, 1966, p. 88 — 99.



Fig. 30. — Domenico Feti, *Magdalena* (*Melancholia*), Paris, Luvru.

dragostei sacre ». La Caravaggio, opoziția Marta-Magdalena traduce o mai veche disjuncție veterotestamentară, adică cea dintre Lia și Rașela¹⁰⁶, virtute activă-virtute contemplativă, disjuncție deja eternizată de Dante :

« Sappia qualunque il mio nome dimanda
ch' i mi son Lia, e vo movendo intorno
le belle mani a farmi una ghirlanda.
Per piacermi allo specchio, qui m' adorno ;
ma mia suora Rachel mai non si smaga
dal suo miraglio, e siede tutto giorno.
Ell' è di suoi belli occhi veder vaga
com' io dell' adornarmi con le mani ;
lei lo vedere, e me l' ovrare appaga »¹⁰⁷

Dacă pasajul dantesc este esențial pentru înțelegerea operei lui Caravaggio — așa cum s-a presupus — înseamnă că *Magdalena Alzaga* imbină tema lui Narcis (« Ell' è di suoi belli occhi veder vaga ») cu cea a *sapientiei*, căci ceea ce « lei lo vedere appaga » este de fapt viziunea înțelepciunii adevărate, aceea pe care, mult mai târziu, o va codifica Cesare Ripa : « ... la cognitione delle sostanze ideali, come vedendosi nello specchio la forma accidentale delle cose esistenti și considera la loro essenza »¹⁰⁸.

¹⁰⁶ Cf. F. Cummings, *The Meaning of Caravaggio's « Conversion of the Magdalen »*, in *The Burlington Magazine*, CXVI (1974), nr. 859, p. 572 — 578 (aici p. 576) ; cf. și G. F. Hartlaub, *Zauber des Spiegel ...*, p. 76 și urm.

¹⁰⁷ Dante, *La Divina Commedia, Purgatorio*, XXVII 100 — 108.

¹⁰⁸ C. Ripa, *op. cit.*, p. 444.

Georges de La Tour va marca un important pas înainte. El cumulează în mod magistral sursele de inspirație. Convertire, *Prudentia*, « le miroir de la mort » se îmbină cu tipologia Melancoliei, deja supusă spiritului devoțional de către *Sfânta Thaïs* a lui Parmigianino. În acest punct, modul în care La Tour se raportează la tradiția dureriană merită o zăbovire aparte.

În general contactele lui La Tour cu Germania au cunoscut o ignorare aproape totală, cu toată poziția extrem de deschisă către Germania a Lorenei¹⁰⁹. În ceea ce privește raportul cu Dürer este încă greu de spus dacă el se datorează unor contacte directe ori mediate cu opera sa. Cîteva coincidențe izbitoare lasă să se întrevadă o posibilă asimilare conștientă, săvîrșită de pictor, e drept, într-o manieră extrem de personală.

Filonul saturnian, detectabil în opera de tinerețe a lui La Tour, reapare în « nocturne ». Iov și Magdalenele sînt concretizările sale principale, dar nu și singurele. Deja Iov prilejuia o posibilă legătură cu tema « artistului », prin apel la Cîntăreții din tinerețe. O importantă componentă a « reflexivității estetice » se poate observa și în seria Magdalinelor.

În ceea ce privește *Melancolia I* a lui Dürer, se știe că ea reprezintă sinteza poetică cea mai elocventă a artei concepute drept « construcție ». Geniul inaripat al lui Dürer nu creează prin « oglindire » ci « in mensura numero et pondere ». Nu întimplător noutatea gravurii constă (față de tradiționala teorie a « umorilor ») în apelul la *Typus Geometriae* din tratatele filozofice¹¹⁰. Ustensilele artistului sînt cele ale constructorului și ale geometrului. Simbolul « creației geometrale » este compasul. Acesta este garanția controlului rațional asupra imaginației artistice. « Dürer — serie Panofsky — imagined a being endomed with the intellectual power and technical accomplishments of an "Art", yet despairing under the cloud of a „black humour”. He depicted a Geometry gone Melancholy or, to put it the other way, a Melancholy gifted with all that is implied in the word Geometry — in short, a „Melancholia artificialis” or Artist's Melancholy »¹¹¹.

Melancolia geometrală își găsește sprijinul și în concepția mai veche cu privire la Saturn ca părinte al geometriei. Uriașul compas din gravura lui Jacob de Gheyn este același cu cel din gravura lui Dürer.

La Tour, în conformitate cu revoluția artistică de la cumpăna lui 1600 (cea a lui Caravaggio), renunță la o artă « geometrică » în favoarea unei arte « de reflectare ». În opera sa oglinda va substitui compasul. Magdalena devine astfel un simbol al dilemelor morale ale oglinzirii. Emblema lui La Tour are tot atîta importanță acum, cîtă avea, în secolul precedent cea a lui Dürer.

Literatura epocii confirmă pe deplin faptul că Magdalena trece acum drept o paradigmă a artistului, drept model de imitat, drept muză. Destinul convertirii sale este același — sau trebuie să fie același — cu destinul artistului. În acest context am putea spune că *Melancholia artificialis* este înțeleasă în veacul al XVII-lea și de La Tour, în primul rînd, ca *Melancolia Speculandi*. Magdalena devine emblema sacră a artistului, pe măsura celei profane, ilustrate cu un veac înainte de către Dürer.

« J'expose aux yeux mondains une Dame mondaine
Dont la conversion fut si prompte et soudaine ...
Miroir de Pénitence, et parfait et fidèle,
Pour tous ceux qui voudront la prendre pour modèle ...
La Guide des Pêcheurs, et leur plus beau phanal
La Courtisane icy solitaire et sauvage ...
La beauté du désert, la Belle Ténébreuse,
La princesse d'amour, la Reyne des plaisirs,
L'objet de tous les vœux et de tous les désirs ...
Muses, retirez-vous, allez bande profane,

¹⁰⁹ Pierre Rosenberg și François Macée de l'Épinay, care în recenta lor carte *Georges de La Tour. Vie et œuvre*, Fribourg, 1973, au trecut în revistă legăturile posibile ale artistului cu arta europeană, dedică raportului cu Germania doar cîteva rînduri, deosebit de semnificative pentru studiul actual al cercetărilor : „À l'inverse de l'Espagne, il est un pays qui n'est jamais associé à la Tour, ce qui surprend d'autant plus qu'il est voisin, non seulement géographiquement, mais aussi

culturellement parlant, de la Lorraine : l'Allemagne. Et si l'on prononce le nom d'Ulrich Loth (vers 1600 — 1662) c'est qu'il fut, comme Jean Leclerc, l'élève de Saraceni. Mais peut-on aller plus avant ? Il est en tout cas trop tôt pour décider » (p. 30).

¹¹⁰ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl. *op. cit.*, p. 327 și urm.

¹¹¹ E. Panofsky, *Albrecht Dürer ...*, p. 162.

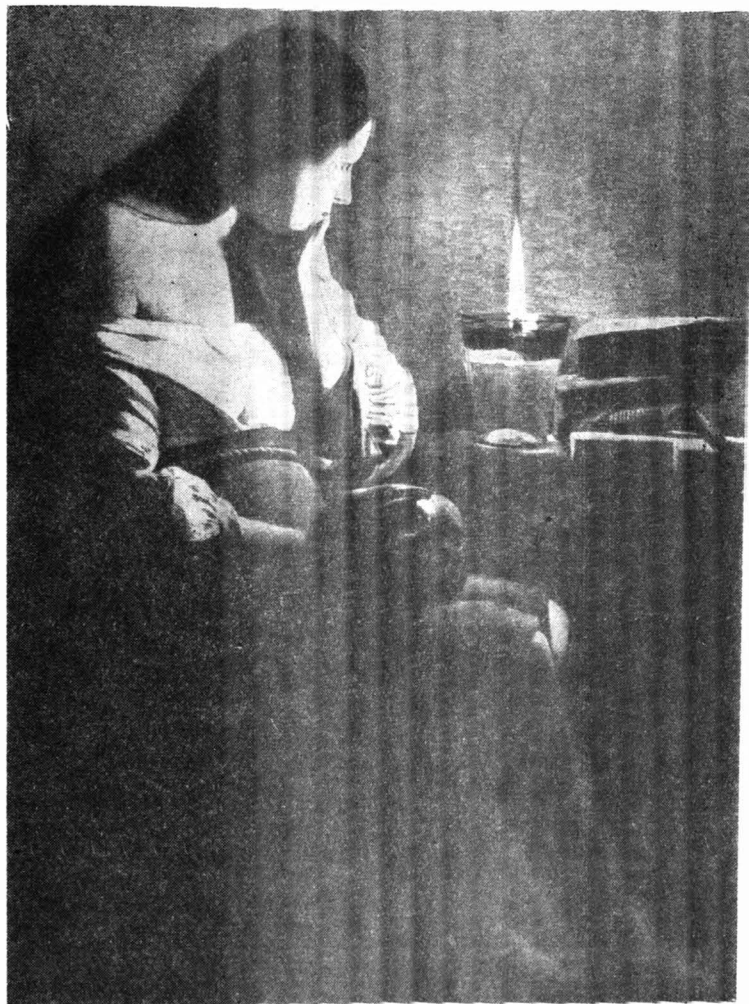


Fig. 31. — Georges de La Tour, *Magdalena cu opaiul fumegînd*, Franța, colecție particulară.

Fig. 32. — Albrecht Dürer, *Agnes*, desen, Viena, Albertina.



Magdeleine sera ma Muse, et ma Diane,
C'est icy la Clio que j'invoque à présent ...
Vous, dont l'habileté dans les beaux Arts excelle,
N'employez s'il se peut, désormais que pour elle,
Vos plumes, vos burins, vos voix et vos couleurs
Peintres, Musiciens, Écrivains et Graveurs,
Historiens sacrez, Orateurs et Poètes,
Mêlez toujours son nom dans tout ce que vous faites,
Que ce soit le sujet de vos narrations,
De vos raisonnements, et de vos fictions ...
Venez jusques-icy, venez femmes mondaines,
Scandales des Citez, fameuses Magdeleines,
Venez à ce miroir, venez le consulter,
Si vous ne pouvez pas tout à fait l'imiter ...
Enfin pour imiter la grande inimitable,
Je vous exhorterois à faire le semblable » ¹¹².

La Dürer, elaborarea gravurii cu titlul *Melancolia I* incununase o cercetare laborioasă în jurul temei temperamentelor, a tipului geometric, a activității spirituale în general. Pentru a înțelege modul în care se raportează Magdalena lui La Tour la gravura dureriană trebuie amintite măcar pe scurt principalele etape care duc la forma finală a gravurii. Una dintre aceste etape a fost deja amintită : ea îl privește pe Iov din « Altarul Jabach » care intră într-o posibilă concordanță cu lucrarea si-

¹¹² Pierre de Saint Louis, *op. cit.*, pp. 36 — 37 și p. 3 — 8.

Fig. 33. — Georges de La Tour, *Femeia cu puricele*, Nancy, Musée Historique Lorrain.

Fig. 34. — Albrecht Dürer, *Melancolia*, Berlin Kupferstichkabinett.



milară a lui La Tour. Un alt precedent important al gravurii dureriene este reprezentat de desenul (L. 79) din 1514 de la Kupferstichkabinett din Berlin (fig. 34), prima tentativă de stabilire a unei tipologii pentru figura centrală a *Melancoliei I*¹¹³. Tipul adoptat este o femeie matură, mai degrabă corpulentă, care stă pe o băncuță, ținând într-o mână o floare. Această tipologie a fost în cele din urmă abandonată de către artist, care se va concentra în cele din urmă asupra tipului emblematic, așa cum îl cunoaștem din gravura finală. Dar, și aici, apare o legătură ascunsă, cu greu de descursat, între Georges de La Tour și Dürer, căci distanța între desenul de la Berlin și gravură este aceeași care desparte așa-numita *La Femme à la puce* (fig. 33) de *Magdalena Terff sau de Magdalena Fabius*.

Susținătorii tezei cu privire la *La Femme à la puce* ca variantă a Magdalenei¹¹⁴, ar trebui să aibă poate de acum înainte în vedere raportul atât de similar între *Melancolia I* și varianta sa, cunoscută din desenul berlinez.

În fine, o a treia etapă în geneza *Melancoliei I* privește în mod direct meditația în jurul dihotomiei contemplație-acțiune. Panofsky și Saxl au arătat că lucrarea lui Dürer « can only be understood if it is regarded as a symbolic synthesis of the “typus Acediae” (the popular exemplar of melancholy inactivity) with the “typus Geometriae” (the scholastic personification of one of the “liberal arts”) »¹¹⁵.

Inactivitatea, somnul, *acedia* sînt stări întrucîtva similare contemplației melancolice. Ele pun în termeni și mai acuti opoziția ei cu acțiunea creatoare. În tradiția medievală *Acedia* era considerată unul dintre viciile capitale. *Acedia* este de multe ori sinonimă cu *Melancolia*¹¹⁶. Dürer va opera

¹¹³ Cf. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, p. 288 — 289.

¹¹⁴ Cf. R. Picard, *op. cit.*; Hélène Adhémar, *op. cit.*, F. Th.

Charpentier, *Peut-on toujours parler ...*, p. 101 — 108.

¹¹⁵ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, p. 317.

¹¹⁶ Cf. A. Chastel, *op. cit.*, p. 133 și urm.

o disjuncție precisă între *otiu-Acedia* ca viciu demn de satirizat și *Melancolia* ca « virtute » a « ingenioșilor » și « prudenților ». *Acedia* este inactivitate, somn al spiritului. *Melancolia* este meditație asupra limitelor și destinului creației. În acest sens precedentul direct al *Melancoliei I* este *Visul Doctorului*¹¹⁷. Această gravură (fig. 37) — s-a spus — « is nothing but an allegory of sloth ... to be interpreted if one likes, as a moralising and satirical predecessor of *Melancolia I* »¹¹⁸. Trecerea de la varianta « satirică » a *melancoliei* la exaltarea ei va fi unul dintre cei mai importanți pași din creația dureriană.

Faptul cel mai demn de atenție pentru noi este însă acela că la Georges de La Tour putem detecta pînă și această glosă în jurul *Melancoliei-Acedia*, e drept înveșmîntată în haine creștine. Opera cheie în acest context va fi *L'Ange apparaissant à St. Joseph* (fig. 35)¹¹⁹. Similitudinea de compoziție cu *Visul Doctorului* nu poate fi pusă la îndoială, cum nu poate fi pusă la îndoială potrivirea cu tipul melancolic al lui Iosif, adoptat deja de Dürer în desenul L 615 (725) de la Kupferstichkabinett din Berlin (fig. 36). Similitudinea între *L'Ange apparaissant à St. Joseph* și *Visul Doctorului* este atît de surprinzătoare încît a scăpat tuturor specialiștilor și ar putea părea în continuare întimplătoare, dacă nu am avea date suficiente pentru pătrunderea filonului saturnian din opera lui La Tour. Raportul La Tour-Dürer conține, după cîte ne-am străduit să arătăm, suficiente « coincidențe ». Iar mai multe coincidențe sînt capabile uneori să ofere o certitudine.

Faptul că La Tour nu este singur în această perpetuare a vechilor motive moral-simbolice, și că, dimpotrivă, la nivelul culturii divulgative *topos*-ul *Acediae*-i funcționează încă în secolul al XVII-lea, ne este dovedit pe deplin de emblema « Contre L'oisiveté » (Discours XVI) din culegerea lui Baudoin¹²⁰. Atît textul cit și imaginea (fig. 38) vin în ajutorul lecturii lucrării lui La Tour : « ... l'homme ne doit iamaïs estre Oisif, ny s'attendre aux bienfaits d'autrui ; mais plustost se faire de bien à soy-mesme par son travail, & par sa propre industrie... Mais quant à l'Oisiveté, c'est une contagiō fatale à la humaine Nature, de qui elle est mortelle ennemie. Car estant certain que l'Action & la Contemplation sont naturelles à l'homme, c'est assurément contre la Nature, quand il advient qu'il ne s'adonne ny à l'un ny à l'autre ».

În opera lui La Tour, Iosif apare în două pinze capitale : una este cea deja citată iar a doua este *Joseph Charpentier* (fig. 39). Cele două lucrări se află într-un evident dialog, și amîndouă au în spate posibile modele dureriene (fig. 36, 37, 40). Ultima lucrare, *Joseph Charpentier*, se înscrie într-o veche tradiție (Abû, Ma'Sar, Alcobitius Ibn Essra) care considera că printre « copiii lui Saturn » figurează și cei care practică meseria de *carpentarius* sau de *edificator edificium*¹²¹. La Tour pare pe deplin informat de această tradiție, care mai era încă vie pe vremea lui Dürer. El va alege două momente-cheie atunci cînd abordează figura lui Iosif : somnul și munca. Ele concertizează două concepte larg speculate de numita tradiție : dualitatea *Acedia-Actio*. Aceasta este o altă fațetă a opoziției care funcționează în ambianța caravaggescă (Magdalena-Marta ; Lia-Rașela) și care se poate traduce în dualitatea *virtute activă* — *virtute contemplivă*.

Trebuie însă să subliniem că La Tour, ridicînd tema Timplarului Iosif la rangul de simbol ne introduce în problema corelațiilor emblematice între timplărie (ca *ars-techné*) — *geometrie-Melan-*

¹¹⁷ Cf. E. Panofsky, *Zwei Dürer probleme ... I. Der « Traum des Doktors »* în *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, N. F., VIII (1931), p. 1 — 17.

¹¹⁸ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, p. 302.

¹¹⁹ G. Nicolson și Chr. Wright, *Georges de La Tour*. Londra, 1974, p. 36 — 37, au sintetizat extrem de elocvent dificultățile pe care le ridică interpretarea acestei lucrări. Observațiile lor merită citate *in extenso* deoarece deschid calea către o integrare culturală mai complexă a acestei capodopere :

« Like *Job*, the subject of the picture in Nantes has often caused controversy. An old man has been reading by the light of a candle but has fallen asleep over his book. The pages have turned pink like the account book at Lvov.

While he sleeps a child comes to wake him by tapping his wrist, making an almost spectral entrance as an angel does when he comes to liberate St. Peter from prison. That is all, except that we might guess from the beckoning gesture of the child's left hand posed above the flame and from his half-open mouth that he wishes to deliver a message. The child in fact exists only in the old man's mind <...> The old man is Joseph, to whom the Angel of the Lord appears in a dream <...> We have been unable to find representations in Northern or Southern Caravaggesque circles of the *Dream of St. Joseph* ».

¹²⁰ *Op. cit.*, p. 201.

¹²¹ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, p. 130, 190, 332.

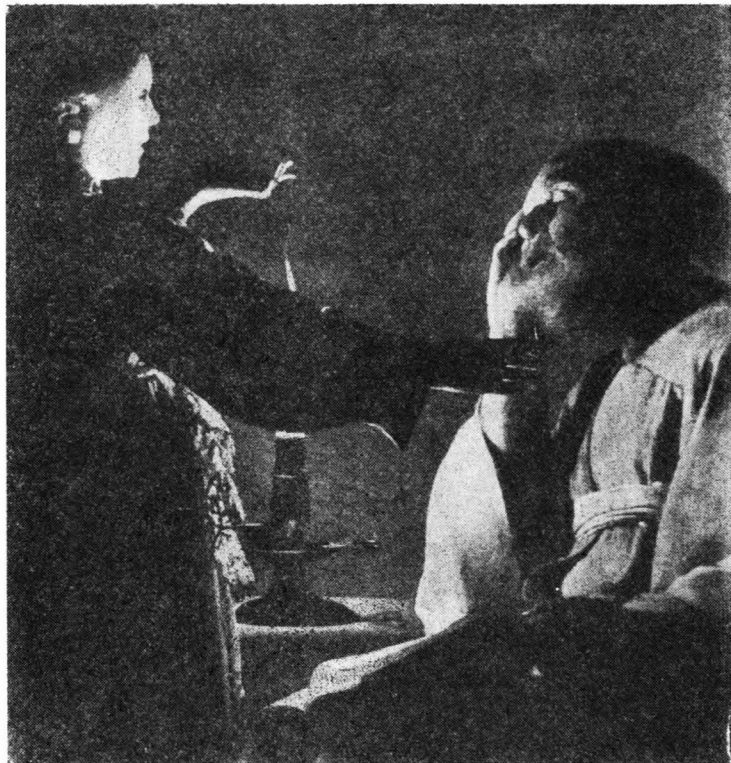


Fig. 35. — Georges de La Tour, *Sfântul Iosif și Ingerul*, Nantes, Musée des Beaux-Arts.



Fig. 36. — Albrecht Dürer, *Sfânta familie* (detaliu), Berlin, Kupferstichkabinett.

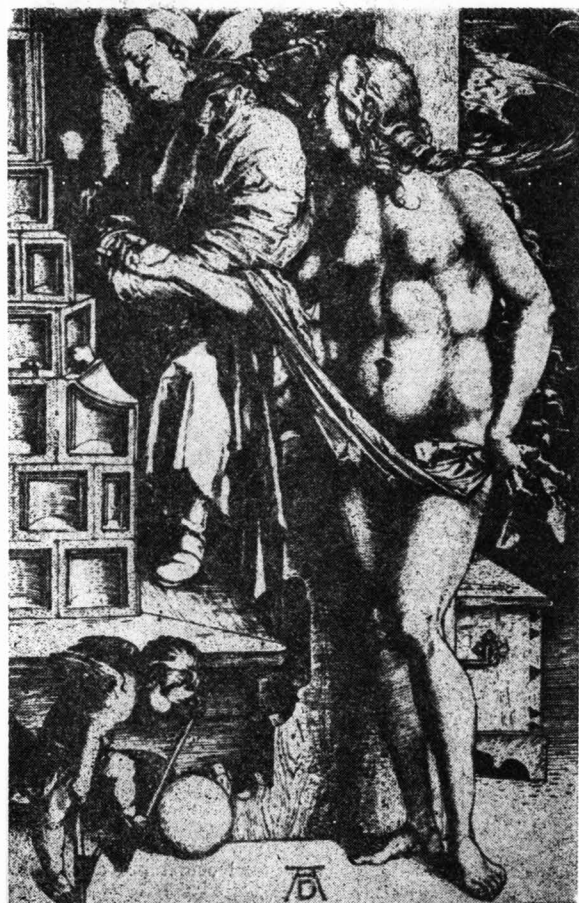


Fig. 37. — Albrecht Dürer, *Visul doctorului*, gravură în aramă.



Fig. 38. — *Contre l'Otiveté*, ilustrație la *Libres d'Emblemes* ... de Jean Baudouin.



Fig. 39. — Georges de La Tour, *Iosif timplar*, Paris, Luvru.

Fig. 40. — Albrecht Dürer, *Bărbat cu burghiul*, desen, Bayonne, Musée Bonnat.



colie¹²². Corelația funcționa pe deplin la Dürer : în recuzita simbolică a *Melancoliei I* se pot recunoaște ușor uneltele timplarului (rindeaua, cleștele, fierăstrăul etc.). Astfel Dürer aduce ca cea mai înaltă împlinire conceptuală meditația în jurul lui *Carpentarius Melancolicus* care devine în cele din urmă, prin intermediul melancoliei geometrale, un simbol al activității creatoare.

La Tour, după premisele puse în *L'Ange apparaissant à St. Joseph* și *St. Joseph Charpentier* pare că va abandona filonul geometral. Din celebra definiție a lui Aristotel, reactualizată în secolul al XVI-lea de un Romano Alberti (« quasi tutti gl'ingegnosi et prudenti furono malinconici »), el pare a se concentra asupra celui de-al doilea termen al problemei. Dacă la Dürer melancolia era un atribut pentru *ingegnoso*, la Georges de La Tour va fi un atribut pentru *prudens*. Oglinda va înlocui compasul și celelalte ustensile geometrice, căci, așa cum susține « vulgata » lui Ripa, « lo specchio significa la cognitione di se medesimo »¹²³.

Opoziția geometrie-reflectare, concretizată în simbolistica compasului și a oglinzii, este rezolvată de Georges de La Tour în opțiunea clară pentru problematica oglinzirii. Magdalenele sale nu sînt simple « embleme » ci pot fi considerate astfel doar ignorînd înalta tensiune artistică existentă în opera lui La Tour. O emblematică propriu-zisă a acestei opoziții nu va întîrzia să apară în veacul

¹²² *Ibidem*, p. 308 și urm. Faptul că Iosif este văzut în secolul al XVII-lea ca un timplar-geometru ne este dovedit, printre altele, de *Hristos și St. Petru în atelierul de timplărie* al lui Bigot de la Hampton Court (cf. B. Nicolson, Chr. Wright,

op. cit., p. 37 și fig. 68), unde compasul ocupă un loc central printre celelalte ustensile ale timplarului

¹²³ C. Ripa, *op. cit.*, p. 416.



Fig. 41. — A. Clouwet, *Geometria*, ilustrație la *Viețile ...* lui G.P. Bellori, Roma, 1672.

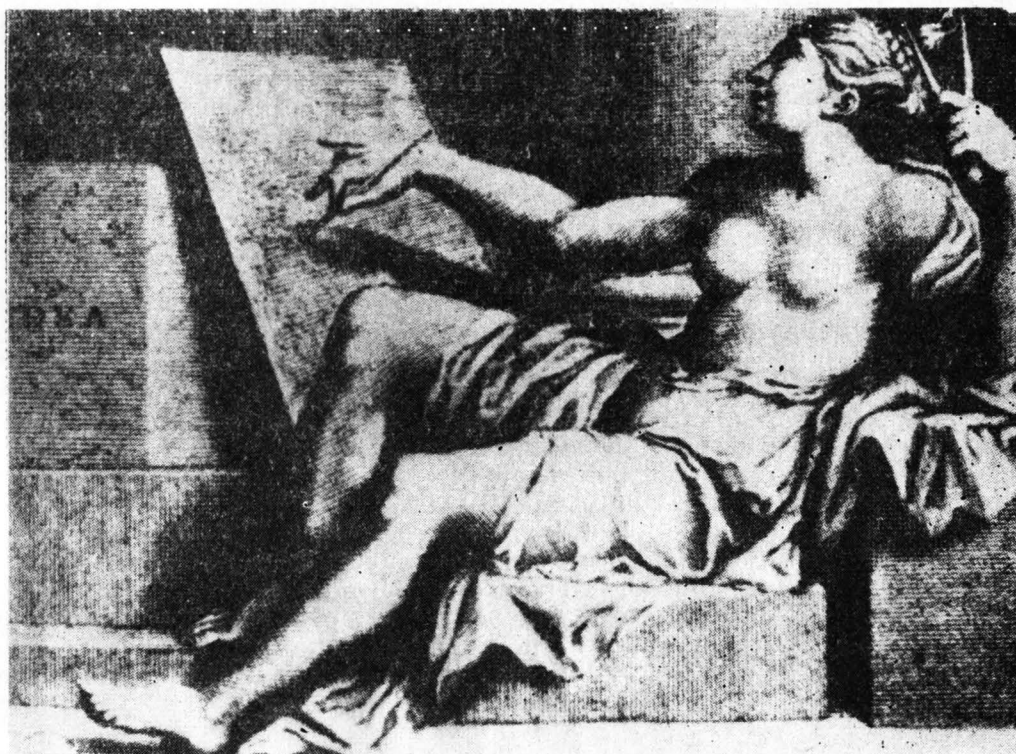


Fig. 42. — A. Clouwet, *Imitația*, ilustrație la *Viețile ...* lui G. P. Bellori, Roma, 1672.

al XVII-lea. Cea mai elocventă mi se pare cea existentă în ilustrațiile lui A. Clouwet la *Viețile* lui Bellori, privind *Geometria* (fig. 41) și *Imitatio Sapiens* (fig. 42). Dar alături de aspectul divulgativ-emblematic există și conceptualizarea cea mai înaltă pe care spiritul european a dat-o acestei opoziții. Este vorba despre dualitatea pascaliană între *Esprit de Géométrie*-*Esprit de Finesse*.

Faptul că Georges de La Tour optează pentru *esprit de finesse* în defavoarea unui *esprit de géométrie* poate apărea acum ca o evidență. Opțiunea lui înseamnă însă ceva mai mult decât o simplă detașare de tradiția *desenului* renascentist (Dürer) sau « prospectul » picturii lui Poussin. Asimilarea *Melancoliei* lui Dürer și imediata ei depășire ne arată că La Tour era capabil de a converti « geometria » în « finețe ».

Infinitul cu care era confruntat demonul lui Dürer era un infinit matematic. Infinitul cu care se confruntă Magdalena lui La Tour este unul al profunzimilor ființei. Pentru La Tour, « gîndirea infinitului » presupune « sentimentul morții ». În veacul al XVII-lea — ne-o spune Pascal ¹²⁴ — « même les propositions géométriques deviennent sentiments ».

MELANCOLIA II. ESSAI SUR GEORGES DE LA TOUR ET LA MIGRATION DES SYMBOLES AU XVII^e SIÈCLE

R É S U M É

L'étude est dédiée à l'analyse iconographique de l'œuvre de Georges de La Tour et plaide^e pour la nécessité de son intégration dans la pensée symbolique européenne. Comme point de départ est indiquée l'existence dans l'œuvre de La Tour du thème fondamental, d'ancienne tradition, de la *Félicité éphémère* opposée à la *Félicité éternelle*. L'opposition, concrétisée dans la figure de la « Grande Courtisane » du *Tricheur à l'as de carreau* et du *Tricheur à l'as de trèfle* et dans celle de ses « Madeleines », atteste une translation de ce thème symbolique opérée dans l'esprit de la Contre-Réforme catholique et en une possible connexion avec la codification de l'*Iconologie* de Ripa. Les textes d'époque, surtout ceux de Pierre de Bérulle, montrent sans équivoque que la Madeleine était devenue au XVII^e siècle une contre-figure catholique d'*Aphrodite Ourania*.

On observe ensuite la similitude de composition et d'esprit entre certaines des Madeleines de La Tour et la *Melancolie I* de Dürer. Partant de cette observation, invoquée déjà d'une façon générale par la critique antérieure, on essaie de surprendre les chances réelles d'une translation iconographique du XVI^e au XVII^e siècle et on conclut sur la persistance dans l'œuvre de La Tour, sous des dehors de dévotion, du filon saturnien et mélancolique du moyen âge finissant et de la Renaissance. *Job* et les *Vielleurs* en sont les matérialisations les plus éloquentes. L'attribution d'un tempérament mélancolique à Job et aux musiciens est évidente chez La Tour et s'explique en grande partie par la continuité d'une tradition mais aussi par l'appel aux codifications de Ripa. Le symbolisme de la pierre cubique, telle qu'elle apparaît chez Ripa et chez La Tour, nous aide à déchiffrer les intentions moralisatrices du peintre. Le symbolisme du chien en tant que compagnon de l'artiste mélancolique et saturnien se rattache, par contre, à la tradition nordique, concrétisée par Bosch et Dürer. Un ouvrage crucial en ce contexte est *La Rixe des musiciens*. Ici les implications sont multiples : la vie en tant que lutte est encadrée par les deux attitudes-symbole de « l'homme qui pleure » (Héraclite) et de « celui qui rit » (Démocrite). Le texte qui pourrait le mieux expliquer cette toile est celui de l'emblème de J. Baudoin concernant « La vie humaine ». En même temps, « l'homme qui pleure » est conçu dans l'esprit des personnages féminins incarnations de la mélancolie (Ripa) et présente des affinités éloquentes avec *La Vecchia (Col Tempo)* de Giorgione.

En revenant à l'iconographie de la Madeleine, on étudie les différentes voies à travers lesquelles la typologie de la *Melancolie I* aurait pu être adoptée par La Tour. Comme termes moyens de grande importance on indique *Sainte Thais (La Melancolie)* de Parmigianino, où la typologie de la *Melancolie I* apparaît pour la première fois dans la représentation de la courtisane convertie, puis Barocci et enfin le Caravage. Sont analysés les objets-symboles qui accompagnent la figure des Madeleines de La Tour : le cierge, le miroir, le crâne, etc. et indiquées les affinités avec l'*Iconologie* de Ripa. On analyse les précédents du *topos* du « crâne réfléchi » et on essaie de déchiffrer le rôle joué par le miroir dans la symbolistique et dans la pratique artistique caravagesque. Le *reflet dans le miroir* est indiqué comme une opération-symbole de la création artistique, de même que, au

¹²⁴ Pascal, *Pensées* ..., n. 95.

XVI^e siècle, la *construction avec le compas et la règle* symbolisaient le travail de l'artiste-constructeur. Les textes d'époque (Pierre de Saint Louys), où la Madeleine devient une personnification de l'artiste ou muse de l'activité artistique, laissent entrevoir la composante « poétique » des Madeleines de La Tour. Il s'agit en tout cas d'une personnification de la contemplation descendant de la Rachel de l'Ancien Testament (et opposée à Lia).

En ce sens se fait sentir une autre affinité avec la théorie de la mélancolie dans l'ambiance de Dürer : *Le Songe du Docteur* (gravure-prologue de la *Mélancolie I*) trouve sa réplique dans la toile de La Tour *L'Ange apparaissant à Joseph*. Là il ne s'agit plus de « contemplation » mais de *Acedia* (oisiveté) telle qu'elle apparaît dans l'emblème de J. Baudoin. Le thème du sommeil de Joseph s'oppose à celui de son travail de charpentier et s'explique par la traditionnelle affinité *geometricus-carpentarius-melancolicus*. Un autre dessin de 1514, de Berlin, pour la *Mélancolie I* trouve un correspondant précis dans l'œuvre qui fut souvent indiquée comme une variante des Madeleines : *La Femme à la puce*.

Pour conclure, on essaie, sur la base des observations concernant l'iconographie de La Tour, de déchiffrer les larges implications de l'attitude symbolique de l'artiste, par comparaison à celle durerienne, surtout, avec laquelle il a d'indubitables points de contacts. Cette attitude est finalement indiquée dans la dichotomie typique pour le XVII^e siècle, entre « l'esprit de géométrie » et « l'esprit de finesse ».

de RADU BERCEA

Creația lui Ion Țuculescu, singulară în arta contemporană românească, deschide celui care o studiază o perspectivă ambivalentă de abordare teoretică. Pe de o parte, este din prima clipă evident că lucrările sale cuprind o multitudine de elemente originale, insolite, bogate în semnificații, îngăduind criticului să-și desfășoare propriul « logos » fără acel sentiment de dezarmare care se naște în fața operelor marilor pictori români — Pallady, Petrașcu și nu numai ei —, sentiment de neputință de a mai afirma ceva cu adevărat oportun și pertinent asupra creațiilor respective, după ce a fost proclamată valoarea lor artistică. Pe de altă parte, prilejul de a vehicula noțiuni ca : inspirație folclorică, stilistică populară, primitivism, spiritualitate arhaică, simbol, totem și așa mai departe, noțiuni de care știința europeană se ocupă nu de prea multă vreme, implică riscuri de confuzie, de inexactitate, de excesivă aproximație.

Există în studiile asupra artei românești moderne tendința de a corela creația celor mai diferite personalități artistice cu vechimea tradițiilor noastre, vechime deslușită atît în arta medievală — de preferință frescele bucovinene — cît și în arta populară. « Vechiul » și chiar « străvechiul » devin o explicație universală care ne dăruiește confortul intelectual al certitudinilor definitive. Cele două adjective preiau funcția de insondabil rezervor de explicații pe care cultura europeană le-a atribuit elementelor orientale privite dintr-un punct de vedere « exotizant », deci dintr-o perspectivă exterioară asupra fenomenelor.

Asociația nu este chiar întîmplătoare dacă luăm în considerație, în lumina cercetărilor actuale de istoria religiilor, dăinuirea elementelor de gîndire simbolică a omului arhaic nu numai în vechile culturi ale Orientului, unde s-au păstrat mult mai bine decît în civilizația europeană, ci și — conservate prin puterea tradiției care pornește din neolitic — în culturile folclorice ale Europei de sud-est.

Astfel, de la primul contact cu pictura lui Ion Țuculescu se constată legătura cu arta populară românească, interesul pentru decorativismul folcloric, obsesia scoarțelor oltenești. Prezența unor elemente de spiritualitate arhaică apare ca indubitabilă, drept care bogata problematică referitoare la simbol se impune de la sine. Toate acestea sînt, fără îndoială, repere în abordarea creației lui Ion Țuculescu dar, după postularea amintitelor raporturi și conexiuni, exegeza ne abandonează acelui mister inițial al operei pe care a încercat — pentru o clipă — a-l lumina. Odată stabilite aceste repere, o cale pentru depășirea impasului ar fi adîncirea problematiei culturii și artei populare românești și, legat de ele, a spiritualității arhaice și a simbolului, precum și a corelației tuturor acestora cu opera lui Ion Țuculescu.

Satul, a cărui unitate între diferitele laturi ale vieții locuitorilor săi — de la activitățile cotidiene și productive pînă la cele festive și rituale — a fost evidențiată în studiile de specialitate¹, este receptaculul unei culturi caracterizate în primul rînd prin tradiție, prin transmiterea peste secole a

* Dedic lui Sergiu Al-George acest studiu care nu s-ar fi realizat fără prietenia domniei sale.

¹ Jean Poirier (sous la direction de), *Ethnologie générale*,

Paris, 1968; Mihai Pop, *Obiceiuri tradiționale românești*, București, 1976.

unor valori spirituale arhaice. Acestea sînt valori ale unui univers al semnificației vaste, complexe, vehiculate prin simbol. Toate gesturile și acțiunile omului, toate obiectele însuflețite sau inerte, naturale sau fabricate de el, sînt componente ale unei « gîndiri simbolice » care corelează cele mai diverse domenii în vederea reconstituirii, sub imperiul semnificației, a unei « totalități » antropocosmice².

Aceste valori cristalizate « în vremea începutului », în etapa inițială situată în neolitic, constituie temelia întregului edificiu al culturii populare tradiționale, îl structurează integral, își pun amprenta pe ansamblu chiar dacă acesta cuprinde și elemente mai tîrzii, așternute în straturi succesive în cursul istoriei și asimilate selectiv, numai în măsura în care se puteau integra organic sistemului a cărui coerență s-a menținut ridicată pînă tîrziu, modul de funcționare păstrîndu-se cel arhaic deși substanța nu era străină înnoirilor. Tradiția « se manifestă prin asimilarea valorilor eterogene la propria ei structură, la propriul ei orizont »³. Integrarea valorilor străine se face incomplet numai în etapa recentă. În ultimele secole, astfel încît nu se pune problema detectării « arhaismelor » în cultura populară ei dimpotrivă — aceasta fiind în însuși spiritul ei arhaică — problema descoperirii « neologismelor ».

Cultură populară înseamnă, prin urmare, spiritualitate arhaică ; spiritualitate arhaică înseamnă simbol. Calitatea de simbol caracterizează și producțiile de artă plastică, este o calitate a motivelor ce alcătuiesc repertoriul ornamenticii țărănești careia îi este proprie o expresie decorativă geometrică abstractă⁴. Aceasta este — cel puțin în ipoteză — formula artistică plastică adecvată întregului sistem cultural coerent de tip tradițional. Figurările mai realiste, chiar supuse unui proces de stilizare geometrică, sînt recente, din etapa în care pătrunderea elementelor exogene, incompatibile cu vechiul sistem de valori culturale, ia forme brutale, cînd el este pe cale de a-și pierde coerența de sistem relativ închis. Acestea sînt « neologismele » artei noastre populare.

Țăranul, autor al operelor de artă plastică populară, trăiește în interiorul culturii rurale tradiționale, este determinat spiritualmente și creează în conformitate cu specificul acesteia, net deosebit de cel al culturii urbane moderne. În pofida contactelor, intensificate mai ales în etapa contemporană, între cultura sătenească și cea orășenească, universul spiritual al țăranului și cel al orășeanului sînt diferite, între ele există — cel puțin în secolul al XX-lea care este și secolul lui Țuculescu — o soluție de continuitate. Astfel, privitor la raportul creației lui Ion Țuculescu cu arta populară românească, trebuie precizat că, acesta fiind un intelectual citadin⁵, se exclude de la sine posibilitatea unei filiații nemijlocite între lumea și gîndirea satului, pe de o parte, și artistul de vastă cultură și multilaterală formație științifică, pe de altă parte. Problema nu poate fi deci abordată prin prisma unui « continuum » cu viziuni ancestrale la un capăt și cu opera lui Ion Țuculescu la celălalt, fără însă a exclude prin aceasta orice legătură de altă natură între ele.

Prima etapă deosebit de grăitoare pentru evoluția creației lui Ion Țuculescu este cea ilustrată prin lucrări precum *Interior de la Mangalia*, *Interior cu macat în dungi*, *Interior țărănesc* sau *Interior cu maramă de borangic* (Fig. 1). Aici experiența artistică își dezvăluie punctul de pornire în fascinația universului *pur optic* al satului românesc, în atracția exercitată de felurite *aspecte* ale spațiului folcloric, de viguroase *viziuni rustice*. Colțul de încăpere țărănească, plin cu toate obiectele pe care le conține în mod curent, este tratat cu o deosebită preocupare pentru valențele decorative ale tuturor acestora, fără ca artistul să cadă astfel pradă tentației « pitorescului ». Elementul floral stilizat este de pe acum cel esențial, dominînd compoziția, ca un fel de cheie a decorativismului plastic popular pe care îl absolutizează, parcă, prin prezența sa nu numai pe scoarțe, obiecte pe care le ornează în chip obișnuit, ci în oricare punct al încăperii : pe podea, pe pereți, pe sobă, pe ștergare, pe așternut, pretutindeni...

² Mircea Eliade, *Barabudur, templul simbolic*, în *Revista Fundațiilor*, 1937, nr. 9 ; idem, *Le Sacré et le profane*, Paris, 1965 ; idem, *The two and the one*, New York, 1969 ; idem, *Traité d'histoire des religions*, Paris, 1970 ; idem, *Images et symboles*, Paris, 1972 ; idem, *Aspecte ale mitului*, București, 1978.

³ Mihai Pop, Pavel Ruxăndoiu, *Folclor literar românesc*,

București, 1976, p. 60.

⁴ Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, București, 1969 ; Paul Petrescu, *Motive decorative celebre*, București, 1971 ; idem, *Creația plastică țărănească*, București, 1976.

⁵ Petru Comarnescu, *Ion Țuculescu*, București, 1967 ; Ion Frunzetti, *La închiderea retrospectivei Țuculescu*, în *Contemporanul*, 1965, nr. 15.

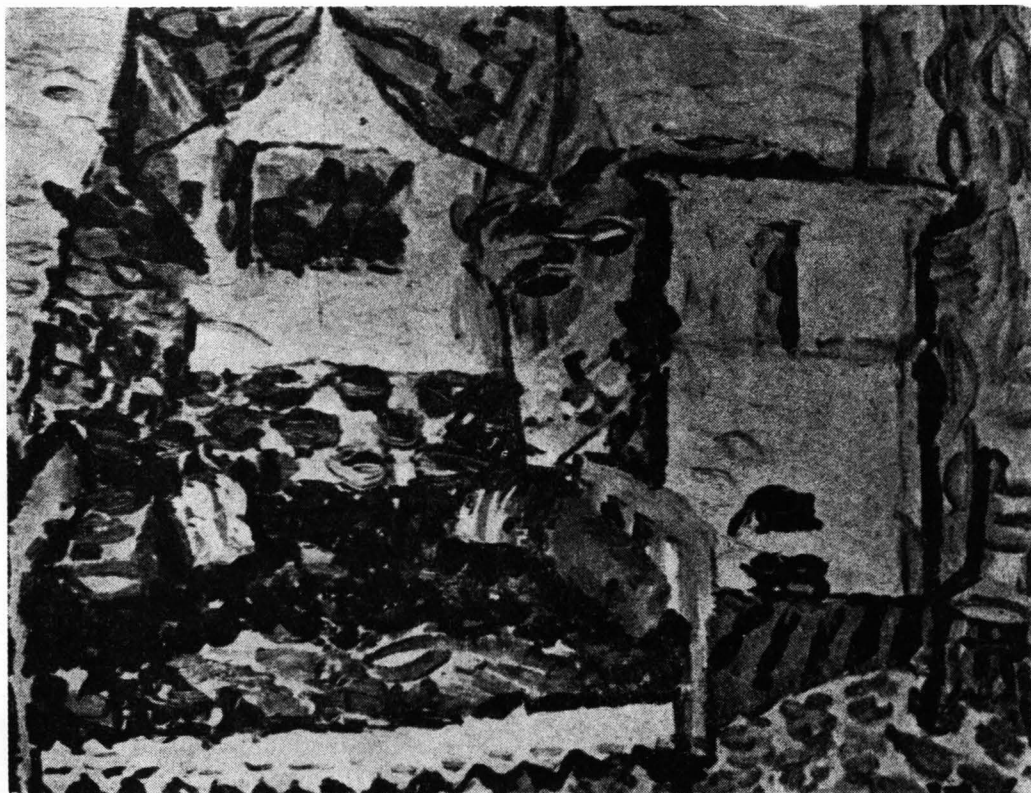


Fig. 1.-Interior cu maramă de borangic (Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România).

Dincolo de valoarea intrinsecă a lucrărilor, această experiență artistică reprezintă un grăitor preludiu al fazei următoare pe care însuși autorul o va numi « folclorică » și care este cel dintâi zălog al originalității absolute a picturii lui Ion Țuculescu.

Faza folclorică este caracterizată de sugestia obsesivă a scoarței oltenesti — argumentul cel mai frecvent invocat al corelației cu universul satului românesc. Lucrări precum *Horă în pădure*, *Noapte la Ștefănești* (Fig. 2). *Trăsura neagră*, *Floarea soarelui*, *Cîmp albastru* sau *Barca* ilustrează profunda înriurire a scoarțelor oltenesti asupra viziunii picturale a lui Ion Țuculescu, înriurire pe care el însuși o consemnează elocvent : « Strinsesem o colecție de scoarțe oltenesti vechi. Trăind în mijlocul lor am fost așa de pătruns de spiritul lor, încît nu le mai vedeam decît pe ele peste tot... Am lucrat atunci o serie de cîteva zeci de peisaje în care înlocuiam cu motive de scoarțe pomii, norii, florile. Pămîntul era așternut cu motive oltenesti, cerul de asemenea era tot după modul scoarțelor »⁶.

În acest sens, lucrarea *Covorul cerului* (Fig. 3) este lipsită de echivoc : un cîmp galben se unește în zare cu cerul ; sugestiile de scoarță sînt multiple și pe zona corespunzătoare cîmpului, dar cerul, suprafață albastră cu margini verticale roșii delimitate de linii în zigzag, purtînd în mijloc două elemente ce amintesc limpede florile țesăturilor oltenesti, este în mod evident reprezentarea unui fragment de scoarță.

Ion Țuculescu reface în sens invers experiența de transpunere a naturii în opera artistică : el nu transpune într-o structură inspirată de scoarța oltenească aspecte ale naturii — proces care, în principiu, ar reedita experiența creatorului popular — ci dimpotrivă transpune metaforic scoarța în natură⁷, identifică elementele sale ornamentale cu feluritele aspecte naturale. « Făcusem peisaj după modul scoarțelor și aceasta era un fel special de interpretare a folclorului. Cînd te uitaî mai bine vedeai că cu toată mulțimea motivelor și citatelor populare, nu natura fusese supusă modului

⁶ Apud Radu Bogdan, *Semnificația operei lui Ion Țuculescu*, în *Arta plastică*, 1965, nr. 3-4, p. 142-144.

⁷ Ion Frunzetti, *op. cit.*



Fig. 2.-Noapte la Ștefănești (Colecția Adina Țuculescu).

scoarțelor, ci motivele țărănești erau supuse naturii și unei forțe lirice care era mai puternică decât ele » — consemnează artistul ⁸ care — lucru rar — este un foarte bun hermeneut al propriei creații.

Ideea asimilării tuturor aspectelor naturii cu o scoară oltenească nu putea încolți decât în mintea omului de cultură orășenească al timpului nostru, desprins îndeajuns de fenomenul folcloric pentru a face această asociație străină, fără îndoială, celui care trăiește în interiorul culturii populare. Această intensă preocupare pentru *stilul* ilustrat de scoarțe este improprie creatorului de artă populară care posedă stilul în însăși configurația sa spirituală și, în consecință, nu îl percepe ca fenomen exterior, căci tentativa apropierei de un fenomen presupune existența unei distanțe între acesta și cel care întreprinde tentativa.

Pe de altă parte, scoarțele oltenești de acest tip, deși create în spirit folcloric, nu sînt, spre deosebire de cele cu decor pur geometric, producții autentice populare în sensul deplin al cuvîntului; ele nu se găsesc în casa țaranului român. Sînt mai curînd producții « para-rustice » ale unui mediu mănăstiresc sau boieresc, abundînd îndeajuns în imagini realiste de variată proveniență pentru a exclude caracterul lor arhaic ⁹. Lei, papagalii, cămilele, femeile cu umbreluță, mai mult, cimpul central pentagonal reprezentînd islamicul *mîhrāb*, de bună seamă nu își au sorginea în stratul arhaic al culturii noastre populare, precum nici silueta lui Tudor Vladimirescu nu este o reminiscență din vremuri imemorabile: « Și-a cumpărat — notează soția artistului — niște covoare oltenești vechi de sute de ani. Unul era de pe vremea lui Tudor Vladimirescu și în mijloc era chiar Tudor stilizat, călare » ¹⁰.

Scoarțele conțin și motive de veche tradiție, posesoare la origine de valori simbolice. Prezente însă pe asemenea producții artistice, ele au rămas mai degrabă pure ornamente a căror profuziune însăși este expresia unui elan decorativ neîngrădit de greutatea de sensuri fundamentale ale simbo-

⁸ Apud Radu Bogdan, *op. cit.*, p. 144.

⁹ Paul Petrescu, *Arta populară*, în *Istoria artelor plastice*

în România, București, 1968; idem, *Motive decorative ...*

¹⁰ Apud Petru Comarnescu, *op. cit.*, p. 32.

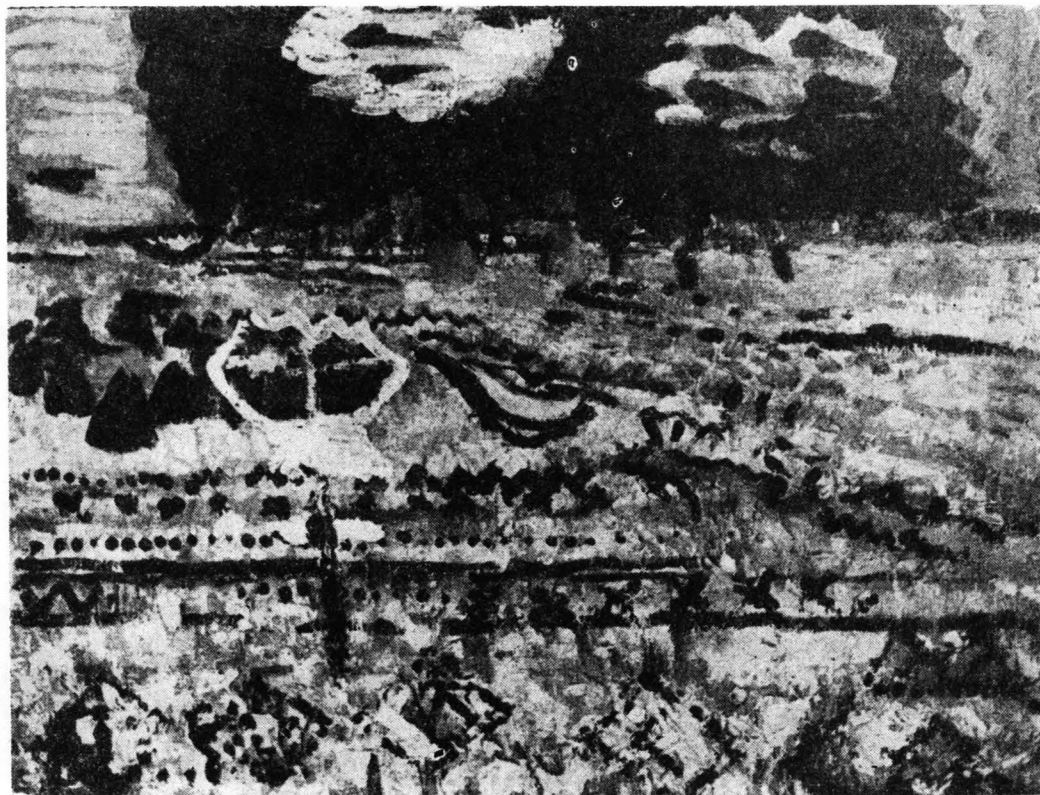


Fig. 3.-Covorul cerului (Colecția Ioana Țuculescu).

lului: « Cînd într-o poezie sau operă de artă — spune Lucian Blaga — „esențele” mor; periferialul și decorativul crește ca părul și unghiile morților »¹¹.

Scoarța oltenească, departe de a fi garanția perpetuării nemediate a unor viziuni arhaice în opera lui Ion Țuculescu, este, prin locul ocupat în evoluția artei populare românești, dovada contrariului, interpunîndu-se ca un ecran izolator între aceste viziuni și creația artistului modern. Totuși ea nu este lipsită de un rol efectiv în această aventură artistică, apărînd în primul rînd ca o formulă stilistică impusă *a priori* aspectului de realitate abordat, formulă incompatibilă, datorită caracterului său geometric abstract, cu zugrăvirea « realistă » a aspectelor naturale — cel mai adesea peisaje — pe care creatorul le alege ca argument pentru lucrările sale. Privind succesiunea operelor lui Ion Țuculescu drept faze ale unui unic proces de « revelație », imaginea « naturii ca scoarță oltenească » are menirea unui avertisment pentru privitor că se comunică altceva decît simplul aspect transpus pe pînză, menirea unui îndemn de a căuta dincolo de aparența acestor frînturi de lume rustică un univers calitativ diferit în care fiecare element este dăruit cu valoare de simbol.

Este vorba de o *disimilare* cu mijloace specifice a substanței vizuale a imaginii, cu scopul de a anunța caracterul diferit de comunicarea curentă prin imagine a acelei comunicări la care invită opera picturală, precum — *mutatis mutandis* — specificul comunicării poetice, efectuată tot prin limbă, este marcat prin supunerea substanței lingvistice unor rigori străine comunicării verbale curente, rigori concretizate prin ritm și rimă¹².

Am risca să spunem chiar că structura decorativă a scoarței oltenești este un fel de rețea ordonatoare a datelor disparate ale realului în vederea revelației unor sensuri neobișnuite, revelație surprinsă în toi de o lucrare ca *Apus de soare* (Fig. 4) unde din puzderia de motive florale oltenești se ivesc stilpi totemici și păsări, ca niște « licăriri » ce se vor împlini în operele următoare care, odată consumată disimilarea, deschid drum liber acestor « imagini și simboluri ». Floarea stilizată,

¹¹ Lucian Blaga, *Elanul insulei*, Cluj, 1977, p. 152.

¹² I. M. Lotman, *Leeții de poetică structurală*, București, 1970.

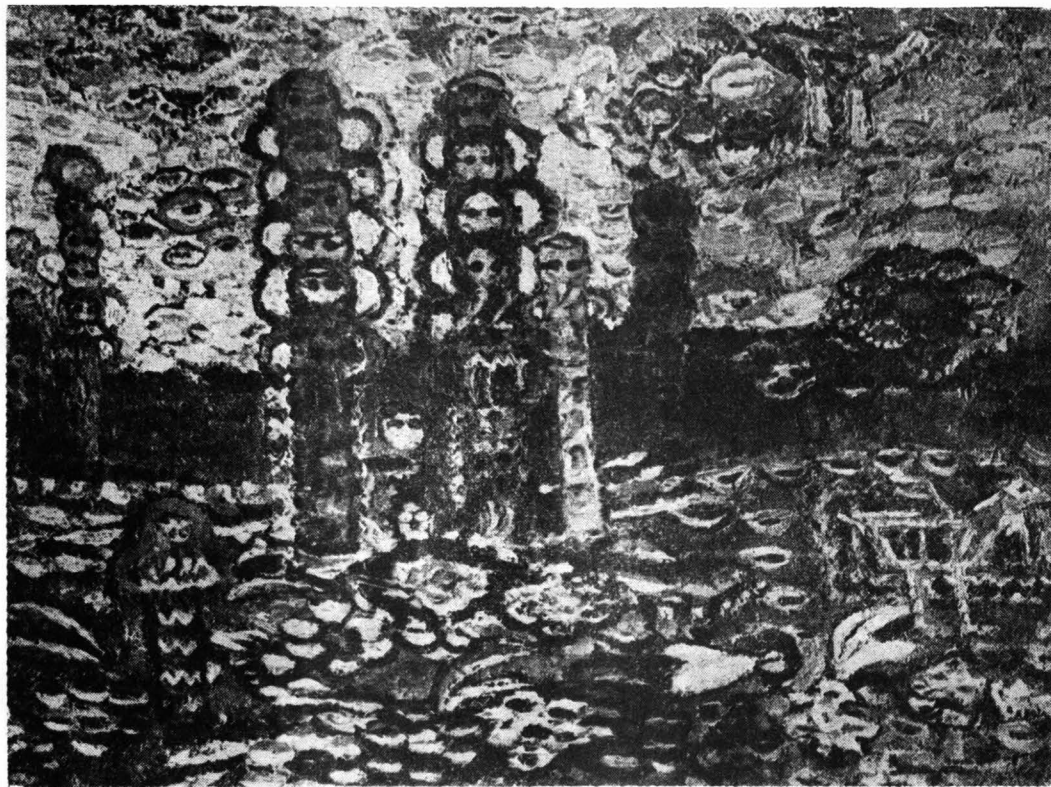


Fig. 4.-*Apus de soare* (Distrusă la cutremurul din 4 martie 1977).

cheie a decorativismului folcloric, toemai datorită caracterului său decorativ dar nu simbolic, a limitării sale la funcția de factor dîsimilant, dispăre acum sau trece în motivul ochiului.

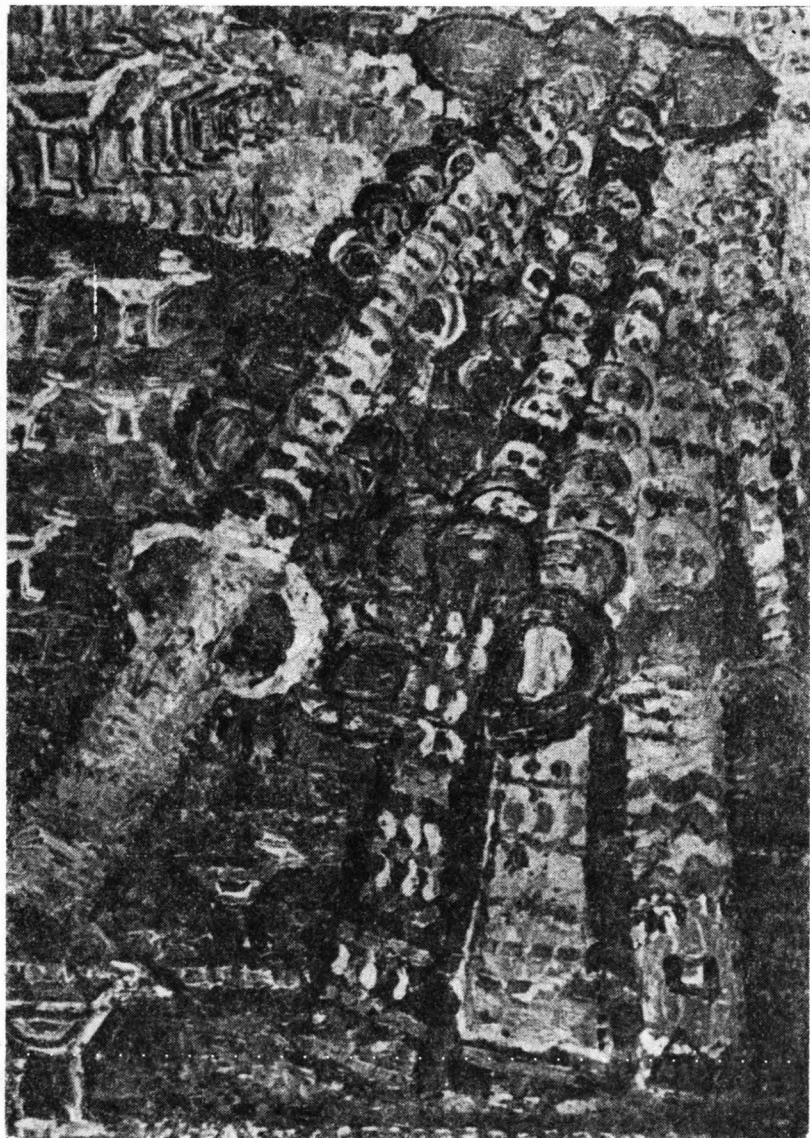
Revenind la problema raportului creației lui Ion Țuculescu cu spiritualitatea arhaică și cu simbolul, ipoteza cea mai fecundă este cea a existenței unui bogat limbaj de imagini simbolice « pe care-l purtăm fiecare dintre noi, ascuns în taințele uitate ale conștiinței noastre, și prin el găsim o cheie pentru tilcurile adînci ale lumii și ale ființei noastre doar în stările de excepțională disponibilitate intuitivă, în stările de har poetic sau oniric. Este limbajul ecumenic al lumii arhaice, pe care noi, oamenii moderni, l-am uitat, ca o comoară de care nu mai știm »¹³. Deci, aceste simboluri născute în lumea arhaică, a cărei gândire era simbolică prin însăși natura sa, dăinuie în pofida oricăror tribulații într-o zonă a spiritului uman — fie că o numim « subconștient » sau « transconștient » —, își păstrează ființa indiferent de întorsăturile pe care evoluția gândirii omenești le ia, pot în consecință fi recuperate, reactualizate, în principal prin creația artistică¹⁴.

Astfel, prezența unor simboluri proprii folclorului nostru în opera lui Ion Țuculescu capătă o altă semnificație în perspectiva acestei imagistici universal umane. Multe din amintitele imagini simbolice pot fi descifrate atît la Țuculescu cît și în cultura populară românească, dar stilul totemic, bunăoară, nu aparține spațiului nostru cultural; el poate fi întîlnit la indienii nord-americani dar nu la noi. Dealtfel întreg spiritul care străbate opera lui Ion Țuculescu diferă simțitor de spiritul general al artei românești moderne, caracterizată în primul rînd printr-un echilibru clasic, cu o expresie mai curînd « senină ».

O lectură simbolică poate fi întreprinsă pe cele mai multe lucrări din faza « totemică » și din cea « simbolică » (care nu întîmplător a fost numită astfel chiar de către autor), faze între care separația este greu de făcut cu rigoare absolută. Astfel, *Punct de fugă* (Fig. 5), lucrare înrudită cu mai sus-amintitul *Apus de soare*, asociază, ca și acesta, imaginea păsării cu cea a stilului totemic. În

¹³ Sergiu Al-Gheorge, Cuvînt înainte la *Imnuri Vedice*, București, 1969, p. 12 — 13.

¹⁴ Mircea Eliade, *Images et symboles*.



imagistica arhaică pasărea este un simbol ascensional¹⁵; aici are probabil aceeași valoare, căci apare nu numai pe cer, loc unde s-ar afla o pasăre în zbor, ci în cele mai diverse puncte ale lucrării, nefiind reprezentarea zborului efectuat de pasăre ci pasărea ca simbol al zborului, de unde și simbol al ascensiunii. Cu această valoare, pasărea se asociază cu stîlpul totemic ce cumulează desigur și funcția de stîlp cosmic, de ax de legătură între pămînt și cer, deloc străin astfel de simbolismul ascensional¹⁶.

Imaginile purtătoare de simbol cuprinse în opera lui Ion Țuculescu, dacă le alcătuim repertoriul, se vădese a nu fi prea numeroase. Este vorba de stîlp totemic, troiță, păpușă, pasăre, ochi, fluturi... Faptul este explicabil: simbolurile avînd valoare fundamentală în plan antropocosmic, este de la sine înțeles că aceste sensuri nu pot fi nenumărate, tocmai datorită generalității lor, care duce de multe ori imaginile la limita abstractului. În plus, aceste imagini se contaminatează reciproc, contribuind și pe această cale la revelația unității lumii: ochii apar pe stîlpii totemici, aceștia sînt adesea formați din păpuși suprapuse, silueta lor amintește inevitabil troițele...

¹⁵ Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginii*, București, 1977.

¹⁶ Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*; idem, *The two*

and the one; idem, *Traité ...*; idem, *Images et symboles*; idem, *Aspecte ale mitului*.

Interpretarea simbolică a operei lui Ion Țuculescu¹⁷ este o întreprindere pe cât de ispititoare pe atât de anevoioasă, în primul rând datorită însăși naturii simbolului, modalitate spirituală eternă ce evidențiază aspecte și înțelesuri ale lumii a căror unitate este inaccesibilă pe plan empiric, ce se integrează într-un sistem deschis chiar și paradoxului, având întotdeauna o valoare existențială, privind statutul omului în cosmos. Simbolul are sens în diverse planuri ale existenței și se îmbogățește în timp cu noi valențe¹⁸. « Într-o asemenea lume, omul nu se simte prizonierul propriului mod de a exista. Și el este „deschis”. E în comunicare cu lumea pentru că folosește același limbaj : simbolul. În vreme ce lumea îi vorbește prin intermediul astrilor, plantelor și animalelor, al riurilor și al stîncilor, al anotimpurilor și al nopților, omul îi răspunde prin visurile sale și prin viața sa imaginară, prin strămoșii săi sau prin totemurile sale... Dacă lumea e transparentă pentru omul arhaic, acesta simte că și el e „privit” și înțeles de lume »¹⁹. Omul arhaic trăiește într-un spațiu structurat în jurul unui centru al lumii prin care se comunică cu cerul. Existența sa se desfășoară cât mai aproape de nucleul a ceea ce este « real », deci semnificativ și exemplar²⁰. El trăiește într-un spațiu cosmic înconjurat — după cum formulează Mircea Eliade — de « regiunea necunoscută și redutabilă a demonilor, a larvelor, a morților, a străinilor, într-un cuvânt, haosul, moartea, noaptea »²¹. Faptul de a fi aproape de centrul lumii îl ocrotește de spaima acestor tărimuri haotice.

« Am privit zilele acestea — scrie Ion Țuculescu — pictura mea cu ochii unui vizitator. Gîndurile pe care le-am avut cînd am făcut-o nu mă mai întîmpină în prag. Ele lasă primul loc altora, pe care nu le-am gîndit și trăit niciodată — îmi par niște străini care mă privesc cu priviri dușmănoase. Sînt spaimile necunoscutului, spaimile nopților cu stele, spaimile pădurilor adînci și întunecoase, spaimile absolutului și ale morții... Mă dumiresc acum, privind ce-am făcut, că am vrut să pictez scoarțe românești, dar a ieșit o lume ciudată de existențe umane simplificate — păsări și fluturi tot așa de stranii. Sensuri neliniștitoare se desprind din privirile ochilor negri scufundați într-un ocean orange, ori din capetele suprapuse »²².

Revelatoare prin consubstanțialitatea viziunii artistului cu aceea a universului omului arhaic, însemnarea lui Ion Țuculescu destăinuie trăirea creatorului contemporan cu noi care, regăsind străvechi imagini și simboluri, nu le mai poate alcătui într-o sintagmă de tip arhaic ci le asociază în chip original, dînd expresie aceleineliniști provocate omului modern de impactul cu universul de simboluri a căror încărcătură de semnificații îl copleșesc. Este viziunea, comunicată cu mijloace plastice, a celui care, în această lume de înțelesuri adînci și grave — înțelesuri deschise pentru omul arhaic — cade pradă plăsmuirilor tulburătoare ale tărimului haotic aflat la limita cosmosului locuit. El nu mai poate ajunge la « Centrul Lumii »**.

FOLKLORE ET SYMBOLE DANS L'ŒUVRE DE ION ȚUCULESCU

R É S U M É

La présente étude essaie d'apporter plus de précision au problème d'une corrélation de la peinture de Ion Țuculescu tant avec l'art populaire roumain qu'avec la symbolique archaïque.

Ayant défini brièvement l'art populaire traditionnel, porteur d'une empreinte spirituelle archaïque, comme l'expression géométrique abstraite de l'ornement à fonction symbolique, expression par rapport à laquelle les représentations de type réaliste constituent des « néologismes », il y a, dans la période moderne, entre la culture dont cet art est un élément composant et, d'autre part, la culture urbaine, à laquelle Țuculescu appartient, une solution de continuité. Ainsi, la présence des suggestions folkloriques dans la peinture de Ion Țuculescu ne saurait être le résultat d'une

¹⁷ Cf. Gabriel Liiceanu, *Geneza și structura simbolului în artele plastice*, în SCIA, Seria artă plastică, t. 25, 1978.

¹⁸ Mircea Eliade, *The two and the one*.

¹⁹ Idem, *Aspecte ale mitului*, p. 131 — 135.

²⁰ A se vedea nota 2.

²¹ Mircea Eliade, *Images et symboles*, p. 47.

²² Apud Radu Bogdan, *op. cit.*, p. 147.

** Alte lucrări consultate : A. E. Baconsky, *Ion Țuculescu*, București, 1972 ; Ion Frunzetti, *Vernisaj Țuculescu la Paris*, în *Contemporanul*, 1967, nr. 28 ; idem, *În casa de la Craiova*, în *Contemporanul*, 1973, nr. 31 ; Ion Vlasiu, *Ion Țuculescu*, București, 1966.

transmission directe des données de la spiritualité rustique traditionnelle et archaïque, mais elle soulève, par contre, des problèmes plus complexes.

Amplifiant une préoccupation obsessionnelle pour la stylistique de l'art populaire, préoccupation manifeste dès la série des intérieurs paysans et qui, en soi, n'est propre qu'à un esprit situé en dehors de la culture du village, les œuvres de la phase « folklorique » représentent une image de la nature s'identifiant avec une « scoartă » d'Olténie (tapisserie rustique), donc l'image d'une nature qui devient de la sorte autre chose qu'une pure apparence visuelle, où chaque chose acquiert une fonction symbolique.

Les œuvres appartenant aux phases dites « totémique » et « symbolique » mettent, avec toute la gravité, le problème de la récupération des symboles archaïques à travers la création artistique. Ainsi, la relation entre l'art populaire roumain et la création de Țuculescu s'établit en vertu de la communauté de l'imaginaire symbole archaïque conservé, d'une part, par le folklore roumain et ressuscité, d'autre part, par l'acte créateur propre à Ion Țuculescu. Le répertoire d'images symboliques contenu dans l'œuvre de celui-ci présente toutes les caractéristiques du symbolisme en tant que modalité spirituelle généralement humaine : la pluralité des sens rapportés à des plans différents de l'existence, la révélation des connexions empiriquement imperceptibles entre les phénomènes, la généralité et le caractère fondamental des significations.

La différence qui définit l'œuvre de Ion Țuculescu consiste dans le fait que l'esprit de l'artiste contemporain, même en réussissant à actualiser les symboles archaïques, ne peut plus les combiner de manière à créer un univers pénétré d'harmonie et de clarté, organisé autour d'un centre de la sacralité et, par conséquent, de la « réalité ». L'anxiété qui émane de l'œuvre de Ion Țuculescu est justement le fruit de cette impuissance à dominer ce monde transparent pour l'homme de la culture archaïque, le monde auquel, à la différence de l'artiste contemporain, il s'intégrait harmonieusement.

PROBLEME ALE CREAȚIEI ARTISTICE ȘI INTERPRETĂRII OPEREI DE ARTĂ DIN PERSPECTIVA GÎNDIRII JUNGIENE

de ANCA OROVEANU

Elaborarea unei psihologii jungiene independente de cea freudiană are ca suport câteva concepte care capătă treptat la Jung o accepție distinctă; este vorba, în primul rînd, de conceptele de libido, simbol, arhetip, al căror înțeles în cadrul operei lui Jung voi încerca să-l conturez în cele ce urmează. Jung este, încă de la începutul contactului său cu gîndirea lui Freud, destul de circumspect față de rolul proeminent acordat de teoria freudiană sexualității în dirijarea mecanismelor psihicului. Într-unul din primele comentarii la opera lui Freud, care, așa cum o recunoaște, a exercitat asupra sa o înrîurire fundamentală, Jung spune: «...admit mecanismele complexe ale visului și isteriei, asta nu înseamnă că acord traumatismului sexual infantil importanța exclusivă pe care pare să i-o acorde Freud. Asta înseamnă și mai puțin că acord sexualității un loc atît de preponderent, nici că-i recunosc universalitatea psihologică pe care Freud pare să i-o postuleze, dat fiind rolul pe care ea îl joacă în psihologie. Cît privește terapeutică lui Freud, ea este în cel mai bun caz una doar din multiplele metode posibile și nu oferă poate întotdeauna în practică ceea ce promite în teorie »¹. Aceste rezerve se vor atenua considerabil în anii 1906—1911, cînd relațiile cu Freud sînt deosebit de strînse, iar unitatea de vederi pare la un moment dat absolută, pentru ca să reapară deosebit de acut începînd cu 1912, an care marchează detașarea și ruptura de Freud.

Freud însuși își exprimă nu o dată îndoielile și incertitudinile în legătură cu explicitarea pe baze predominant sexuale a mecanismelor psihicului și subliniază în repetate rînduri caracterul cu necesitate ipotetic al oricărei teorii a instinctelor pe care psihanaliza și-ar lua-o drept premisă. « Noi privim instinctul ca fiind conceptul aflat la granița între somatic și mental și vedem în el reprezentantul psihic al forțelor organice. În plus, acceptăm distincția curentă între instinctele egoului și instinctul sexual, căci o astfel de distincție pare să fie în acord cu concepția biologilor potrivit căreia individul posedă o dublă orientare, ținînd pe de o parte la autoprezervare, pe de alta la preservarea speciei. Dincolo de asta sînt numai ipoteze, pe care le-am adoptat — și sîntem gata să le părăsim — pentru a ne ajuta să ne orientăm în haosul unor procese mai obscure ale minții. Ceea ce așteptăm de la investigația psihanalitică a proceselor mentale patologice este tocmai să ne ducă la niște concluzii în probleme conexe cu teoria instinctelor »². (Jung utilizează de altminteri acest citat ca argument prin care ambiția sa de a lărgi fundamentele instinctuale ale teoriei psihanalitice și-ar găsi justificarea la însuși părintele metodei). Cu alt prilej, răspunzînd unei întrebări adresate de Jung, Freud spune: « Pentru moment nu consider pe nimeni autorizat să spună că sexualitatea e matca tuturor sentimentelor. Cunoaștem într-adevăr, cum spune poetul <Schiller>, două surse pulsionale <dragostea și foamea>. Sexualitatea este una dintre ele. Un sentiment pare să fie percepția internă a unei investiții pulsionale. Există cu siguranță sentimente combinate provenind din ambele surse »³.

¹ S. Freud, C. G. Jung, *Correspondence*, vol. I, Paris, 1975, p. 12 (1906).

² S. Freud, *Notes on a case of paranoia*, cit. de C. G. Jung în *Symbols of Transformation* (1911—12 1952), *The Collected*

Works of C. G. Jung, (=C.W.) vol. 5, Bollingen Series, Princeton, 1974, p. 133—134.

³ S. Freud, C. G. Jung, *Correspondence*, vol. I, p. 132, (1907).

Asemenea precauții ale lui Freud par să facă posibilă o dezvoltare a teoriei în sensul preconizat ulterior de Jung, dar când acesta își definește conceptul de libido ca pe un concept energetic atotcuprinzător, incluzând sexualitatea ca pe un caz particular, Freud nu acceptă această « prelucrare » a doctrinei sale. (« ... ați susținut într-o lucrare -- în serie el lui Jung -- că pentru mine libido e identic cu orice specie de dorință, în timp ce eu fac presupunerea simplă că există două tipuri de pulsione și că numai forța pulsională a sexualității poate fi numită libido »⁴). Schimbul de idei pe această temă din corespondența între Freud și Jung marchează momentul de cotitură care va genera ulterior divergența ireconciliabilă între teoria freudiană și cea jungiană -- « Încerc, răspunde Jung, să pun în locul conceptului *descriptiv* al libidoului un concept *genetic*, care acoperă, în afară de libidoul sexual recent și forme ale libidoului care s-au detașat de secole în activități organizate de manieră fixă »⁵. Motivația primă (îngustă) a insatisfacției lui Jung față de conceptul freudian de libido -- echivalat cu sexualitatea -- provine din faptul că acest concept este insuficient, după părerea lui Jung, pentru a explica în mod mulțumitor anumite dereglări psihice. Dincolo de această motivație rezultând din confruntarea teoriei cu practica terapeutică, divergența dintre Jung și Freud în această problemă lasă să se ghicească suporturi structurale diferite ale gândirii lor. Freud presupune la baza formațiunilor psihice o forță pulsională concretă -- sexualitatea -- și « vicisitudinile » ei ca mobil al elaborării unor structuri psihice particulare. Imaginea cu privire la viața psihicului este pe de altă parte construită la Freud în jurul unei dualități a instinctelor (instinctul sexual și instinctele egoului ca elemente ale dualității într-o fază mai timpurie a teoriei freudiene, Eros și Thanatos -- conceptele esențiale ale gândirii sale în epoca tirzie). Jung imaginează viața psihică ca fundată pe o forță difuză, un concept energetic lipsit de formă dar susceptibil de a primi forme infinite, care se particularizează în momentul în care este vehiculată de un psihic. Caracterizând propriul său demers în comparație cu cel jungian, Freud spune : « Am început (...) printr-o separare netă și tranșantă între instincte ale egoului = instincte ale morții și instincte sexuale = instincte ale vieții (...) Concepția noastră a fost dintru bun început dualistă, și este astfel acum în și mai mare măsură, din momentul în care am substituit opoziției între instinctele egoului și instinctele primitive pe cea dintre instinctele vieții și cele ale morții (care, în concepția freudiană mai tirzie, nu mai sînt echivalente cu primele -- n.n.). Teoria lui Jung, dimpotrivă, e o teorie monistă. Dînd numele de libido unei forțe instinctuale pe care o admite, el a putut crea o anumită confuzie, dar acest fapt nu e de natură să ne tulbure »⁶. Și iată un text al lui Jung care poate părea o replică directă la cuvintele lui Freud, cu atît mai mult cu cît el face parte din lucrarea prin care Jung se distanțează pentru prima dată în mod făliș față de mentorul său : « ... deși termenul de „libido” introdus de Freud nu e lipsit de conotații sexuale, o definiție exclusiv sexuală a acestui concept e unilaterală și trebuie deci respinsă. Apetitul și compulsiile sînt trăsături specifice tuturor impulsurilor și automatismelor. Ca și metaforele sexuale ale limbajului comun, analogiile corespunzătoare în procesele instinctuale, simptomele și visele cărora ele le dau naștere, nu pot fi înțelese literal. Teoria sexuală a automatismelor psihice e o prejudecată de nementînut. Însuși faptul că e imposibil să derivi întreaga masă a fenomenelor psihice dintr-un singur instinct interzice o definiție unilaterală a libidoului »⁷. Încercarea de a face termenul de libido mai cuprinzător îl face pe Jung să-l definească ca « apetit în starea sa naturală ». Esența libidoului ar fi constituită, din punct de vedere genetic, din nevoi corporale ca foame, sete, somn, din stări sau afecte emoționale. Psihicul uman este constituit din diferențierile și subtilele ramificări ale acestor factori. « Nu începe nici o îndoială că cele mai superioare dintre diferențieri au fost dezvoltate din forme simple. Astfel, multe funcții complexe cărora astăzi trebuie să le negăm orice urmă de sexualitate au fost la origine derivate din instinctul de reproducție »⁸. Dar caracterul la origine sexual dispare pe măsură ce astfel de fenomene devin organic fixate și capătă independență funcțională, proces care are loc, după părerea lui Jung chiar pe treapta animală. Primele încercări de a lărgi sensul termenului de libido îl transformă, după cum se vede, într-un concept generic, acoperind o multiplicitate de aspecte -- nevoi corporale, afecte, sentimente. Pe măsură ce gândirea lui Jung se precizează, această multiplicitate este depășită către

⁴ *Ibidem*, p. 229 (30 nov. 1911).

Essais de psychanalyse, Paris, 1967, p. 67.

⁵ *Ibidem*, p. 232 (11 dec. 1911).

⁷ C. G. Jung, *Symbols of Transformation*, p. 128 -- 129.

⁶ S. Freud, *Au-delà du principe du plaisir* (1920), în

⁸ *Ibidem*, p. 135.

o unitate subiacentă : libidoul este echivalat cu o energie psihică și capătă în psihologia jungiană semnificația pe care conceptul de energie îl are în fizică. « de la Robert Mayer încoace ». Libidoul încețază astfel să mai fie un instinct specific, devenind fluxul energetic, valoarea de energie aptă să se comunice oricărui cimp de activitate psihică, fie că e vorba de sete, foame sau sexualitate. Toate acestea devin moduri de a se particulariza ale energiei libidinale, « interpretări » particularizate și limitate ale unei forțe care prin ea însăși nu posedă limitări, și pe care Jung o numește, nu o dată, « forța creatoare a sufletului nostru ». Înțeles în acest sens lărgit și difuz conceptul de libido subsumează sexualitatea : aceasta devine « obiect de comparație » pentru libido și nu « sens ultim ». Comentînd simbolismul sexual al unor mituri, Jung afirmă că aceste simboluri sînt modalități de a reprezenta libidoul, energia psihică, sub aspectul său creator, sexualitatea jucînd în procesul de simbolizare rolul domeniului de comparație proxim ; aceeași afirmație ar fi valabilă pentru multe din imaginile sexuale ce sînt de găsit nu numai în vise și fantezii, dar și în vorbirea de toate zilele. În nici unul dintre cazuri ele nu trebuie înțelese literal, pentru că, așa cum subliniază Jung ele nu trebuie văzute ca semne pentru lucruri definite, ci ca simboluri. Detașarea de metoda interpretativă freudiană devine astfel evidentă : « Noi recunoaștem deplin justetea teoriei realizării dorinței, dar considerăm că această manieră de a interpreta nu atinge decît suprafața, că în ce privește esențialul ea se oprește la simbol și că, în consecință, e analizabilă în continuare. Deci, dacă de exemplu într-un vis se exprimă dorința sexuală, acest lucru trebuie analizat în continuare, căci această manieră arhaică de expresie, cu obositoarea ei monotonie de sens, necesită încă o retraducere. Noi depășim teoria realizării dorinței, recunoscîndu-i justetea limitată. Dar ea nu epuizează pentru noi sensul visului »⁹. Libidoul este așadar pentru Jung un concept energetic, o formulă cantitativă pentru fenomenele vieții care sînt în mod firesc de intensitate variabilă. Ca și energia fizică libidoul trece prin orice transformare imaginabilă ; găsim ample dovezi ale acestui fapt în fanteziile inconștientului și mituri. Aceste transformări sînt în primul rînd autoreprezentări ale proceselor de transformare energetică care își urmăresc propriile legi și se mențin pe o « cărare » definită. « Această cărare e linia sau curba reprezentînd optima descărcare de energie și rezultatul corespunzător. Deci e pur și simplu expresia energiei automanifestante, în procesul scurgerii sale. Călea este <...> fluxul energiei vitale sau libido, cursul predeterminat de-a lungul căruia e direcționat un curent autoînnoitor. Această cale e și soarta, în măsura în care soarta omului depinde de psihologie. E calea destinului nostru și legea ființei noastre »¹⁰.

Cîteva aspecte merită o reliefare specială în acest citat, care, așa cum vom vedea, face din conceptul de libido un concept fundamental pentru înțelegerea vieții imaginative a psihicului. După cum afirmă Jung, libidoul (« ca orice energie fizică ») trece prin multiple transformări, dovezile acestei capacități de metamorfozare fiind de căutat în fanteziile inconștientului și mituri. Suportul acestei afirmații este ideea unui libido ca forță psihică pură, insesizabilă, inaprehendabilă ca atare pentru psihicul uman. El este sesizabil numai în măsura în care se transformă — transformarea îl face, cel puțin în parte, comprehensibil. Libidoul devine în concepția lui Jung (și acest aspect al conceptului va fi ulterior mai explicit evidențiat) nucleul, izvorul creator, prin el însuși amorf, insesizabil, dar suport și în același timp țintă finală, deși niciodată atinsă, a oricărei activități de simbolizare. Toate elaborările simbolice ale umanității vizează într-un fel libidoul, fără a coincide vreodată realmente cu el, pentru că psihicului uman, inerent limitat, îi este inaccesibilă nelimitarea care caracterizează libidoul în formă pură. Uzul abundent al unor termeni ca automanifestare, autoînnoire etc., accentuează similitudinea conceptului cu cele de Unu inițial, Idee absolută, dînd naștere universului prin diferențiere și oglindire pe treptele diferite ale creației, similitudine doar superficial mascată de faptul că topologie libidoul este plasat în punctul de extremă opoziție față de ideea absolută.

Într-un alt fragment al textului citat, Jung spune că fanteziile inconștientului sînt autoreprezentări ale procesului de transformare energetică, proces care își urmărește propriile legi și se menține pe o « cărare » definită reprezentînd optima descărcare de energie. În situații pulsionale date, energia libidinală se descarcă deci potrivit unor direcții determinate ; se poate vorbi de o « punere

⁹ S. Freud, C. G. Jung, *Correspondence*, vol. II, p. 330 (29 VII 1913).

¹⁰ C. G. Jung, *Psychological Types* (1921), in *The Collected Works*, of C. G. Jung, vol. 6, London, 1971, p. 121.

în formă », de o repartitie a cantităților de energie în funcție de nevoile psihicului, care posedă o anumită tipicitate, un « curs predeterminat », o « cărare » prestabilită. Ne apropiem astfel de înțelegerea arhetipului, concept aflat în strinsă legătură cu cel de libido în înțelesul jungian. Am ales această cale de acces la conceptul de arhetip pentru că ea scoate în evidență natura abstractă, de schemă energetică generală a arhetipului, în contrast cu o tendință (prezentă accidental și la Jung) de a identifica arhetipurile cu forme simbolice concrete. Însăși dificultatea conceptului, așa cum reiese ea din multiplele încercări ale lui Jung de a-l explicita, a făcut posibilă o anumită instabilitate în înțelegerea și utilizarea sa ulterioară. Cum spune Jung cu un prilej, « arhetipurile nu sînt determinate ca conținut, ci numai ca formă, și aceasta doar într-o măsură limitată. O imagine primordială e determinată ca conținut doar atunci cînd a devenit conștientă, deci umplută de materialul experienței conștiente. Forma arhetipului ar fi comparabilă poate cu sistemul axial al cristallui, care preformează structura cristalină în lichidul mamă, deși nu are existență materială proprie. Arhetipul în sine e gol și pur formal, nimic decît o *facultas praeformandi*, o posibilitate de reprezentare care e dată *a priori*. Reprezentările în ele însele nu sînt moștenite, ci doar formele, și în acest sens ele corespund în toate privințele instinctelor, care sînt și ele determinate numai ca formă. Existența arhetipurilor, ca și cea a instinctelor, nu poate fi dovedită atîta vreme cît ele nu se manifestă concret »¹¹. Și în alt loc : « E absolut de neconceput să existe o figură *definită* oarecare care să exprime *indefinitul* arhetipului »¹². Am încercat să sugerez o continuitate între conceptul de libido și cel de arhetip, o repartizare cu anumită stabilitate a energiei, aptă să se repete în condiții de tensiune psihică similare, constituind cadrul energetic al arhetipului. Arhetipul este de altminteri nu o dată conexat de Jung cu libidoul prin intermediul instinctelor. Între arhetipuri și instincte Jung stabilește o relație de derivație (cînd arhetipurile sînt definite ca « imagini înăscute ale instinctului și nu ale inteligenței »), sau de asemănare : ca și arhetipurile, instinctele sînt « forme » ; ca și instinctul, arhetipul e o « Forță » autonomă, care ne poate cuprinde spontan, asemenea unei luări în posesiune. Arhetipurile împărtășesc de asemeni cu instinctele, ale căror echivalente pe plan psihic sînt, caracteristica de a fi înăscute, de a se transmite ereditar. Jung compară cu un prilej arhetipul funcționînd înăuntrul unui psihic uman cu zestrea ereditară care face pasărea aptă să-și construiască cuibul — ar fi vorba de o formă înăscută care ghidează comportamentul. Cum spune Jung, arhetipul nu emană din realități psihice, el descrie mai degrabă modul în care sufletul resimte o realitate psihică. Ar fi de presupus că existența unor structuri arhetipale și-ar putea găsi o justificare, o rațiune suficientă într-o ipoteză privind stabilitatea de esență a naturii umane, faptul că aceasta, în civilizații și epoci diferite, e confruntată mereu cu probleme care pe plan psihic se traduc în stări de tensiune similare, găsindu-și reprezentări simbolice și culturale care la rîndul lor prezintă un grad oarecare de asemănare. Psihanaliza freudiană, preocupată și ea de similitudinile frapante între producțiile patologice și onirice pe de o parte, cele folclorice și mitologice pe de alta, aparținînd unor civilizații și epoci diferite, sugerează o astfel de ipoteză privind caracterul limitat al intereselor/conținuturilor psihicului, care ar face ca formațiunile imaginare să se constituie ca variante în jurul unor teme cu caracter de permanență. Fără a utiliza termenul de arhetip, psihanaliza freudiană atinge nu o dată problema tipicității, a recurenței unor motive mitologice. Explicația pe care o sugerează Ernest Jones, de pildă,¹³ este aceea a caracterului finit al situațiilor umane esențiale și în consecință a caracterului finit al conținuturilor inconștientului, care acționează ca un combinatoriu al unor elemente structurale cu caracter de permanență a căror modificare, distorsiune, este rodul cenzurii pe de o parte și al contactului cu realitatea pe de alta. Se sugerează de asemenea (Freud însuși o face — în corespondența cu Jung, în *Totem și Tabu* etc.), posibilitatea existenței unei memorii filogenetice care să dea socoteală de permanența și universalitatea unor motive simbolice. Dar dacă la Freud « memoria filogenetică » rămîne o presupunere, o ipoteză în absența unei explicații pe deplin satisfăcătoare a acestui fenomen, la Jung ea capătă caracterul unui postulat ferm. În fapt, Jung ține seama în explicarea prezenței arhetipurilor de

¹¹ Idem, *The Archetypes and the Collective Unconscious* (1934/1951) C. W., vol. 9, I, Bollingen Series, Princeton, 1968, p. 79.

¹² Idem, *Psychologie et Alchimie* (1944), Paris, 1970, p. 25.

¹³ Ernest Jones, *Psycho-analysis and Folklore* (1928), in *Psycho-Myth, Psycho-History - Essays in applied psycho-analysis*, vol. II, New York, 1974, p. 13.

ambele ipoteze pe care le-am menționat : arhetipul este pe de o parte indiciul prezenței unei situații psihice similare (« Există o similitudine atât de frapantă între cele două tipuri de producții — mitologie și individual — încât trebuie presupus că ele s-au produs în circumstanțe analoage »¹⁴), pe de altă parte este luat în considerare argumentul transmisiei ereditare : « Există — spune Jung — două tipuri de produse ale inconștientului. În primul rând imagini (inclusiv vise) cu caracter personal, care incontestabil se leagă de experiențe personale uitate sau refutate și care pot fi în consecință în întregime explicate prin anamneza individuală. În al doilea rând, imagini (inclusiv vise) cu caracter impersonal, care nu pot fi reduse la experiențe din istoria individuală și care în consecință nu se pot explica prin achiziții individuale. Aceste imagini fanteziste își găsească incontestabil analogia cea mai apropiată în tipurile mitologice. Trebuie deci admis că ele corespund unor elemente colective (și nu personale) constitutive ale sufletului uman în genere, și că la fel cu elementele morfologice ale corpului uman ele sînt ereditare »¹⁵. Dualitatea colectiv-individual a inconștientului, postulată de Jung, capătă treptat o tot mai mare importanță în opera sa și e posibil să citim o parțială devaluare a inconștientului personal, individual, în favoarea celui colectiv. Ni se sugerează că conținuturile inconștientului colectiv sînt mai profunde, mai vechi și prin aceasta superioare în greutate și valoare celor cu caracter individual, care capătă, în cadrul teoriei jungiene, un sens conjunctural și superficial. Menționez acest aspect, asupra căruia voi mai reveni, pentru că el determină, între altele, și modul de abordare al problemelor creației artistice.

Inconștientul colectiv devine astfel pentru Jung « fundalul istoric » al sufletului uman, conținînd în formă concentrată întreaga succesiune de engrame care din timpuri imemorabile au determinat structura psihică, care în forma sa actuală este de privit ca rezultatul acțiunii lor. Engramele — termen acoperind un înțeles similar cu al celui de arhetip (al cărui sens inițial gr. = lovitură, amprentă) — ar fi « urme-funcții » care tipizează în mare funcțiile cele mai frecvent utilizate ale psihicului uman (reîntîlnim aici conexiunea cu libidoul : « urmele » ar fi trasee mai frecvent utilizate de descărcare optimă a energiei). Aceste urme-funcții se concretizează sub formă de motive și imagini mitologice, apărînd adesea în formă identică, sau prezentînd izbitoare similitudini, în culturi și epoci diferite. Ele pot fi de asemenea recunoscute în materialul inconștient al omului modern.

Fie că uzăm de termenul de engramă, sau de cel de arhetip, sensul acestor termeni — amprentă, urmă, presupune prezența unui imprimant, în raport cu care arhetipul, engrama, sînt formații posterioare. Una din dificultățile teoriei arhetipurilor este precizarea naturii acestui imprimant inițial, și Jung își exprimă perplexitatea în legătură cu această problemă. « Nu știm de unde să facem să derive arhetipul în ultimă analiză, tot așa cum nu știm nimic despre originea sufletului »¹⁶. O altă dificultate a acestei teorii privește numărul (limitat sau nelimitat) al arhetipurilor. Definiția engramelor ca urme-funcții rezultînd din mai frecventa utilizare a unor trasee de descărcare a energiei presupune o anumită tipicitate a situațiilor și a reacțiilor psihicului la ele, în consecință un număr limitat de astfel de trasee de descărcare ; ar decurge de aici că arhetipurile, ca structuri foarte generale ale vieții psihicului, forme fără conținut, sînt în număr limitat, dar sînt apte să dea naștere unor variante nenumărate în jurul acestei structuri de bază. Pe de altă parte, Jung însuși este indecis în această privință și oscilează între a vorbi de un număr limitat de arhetipuri ca situații structurale de bază permițînd variații prin actualizarea lor în contexte psihice și culturale diferite, sau de un număr nelimitat de arhetipuri, această ultimă presuposiție punînd sub semnul întrebării definirea lor ca structuri foarte generale și generînd confuzia între arhetip și modul său de concretizare¹⁷. Dificultatea este accentuată de faptul că Jung definește nu o dată inconștientul ca pe o « lume întreagă de imagini », la fel de cuprinzătoare și de nemărginită ca și lumea lucrurilor reale ; este generat astfel un impas al teoriei arhetipurilor, nu fără similitudini cu impasul teoriei ideilor platoniciene. Această corespondență între « sus » și « jos » — între « lumea lucrurilor reale » și conținuturile inconștientului, prezența permanentă în inconștient a unor arhetipuri care sînt periodic activate în funcție de nevoile de moment ale psihicului, explică pentru Jung prezența unor formații imaginative de tip arhetipal la omul modern. Astfel începe să apară utilitatea, în

¹⁴ C. G. Jung, Ch. Kerényi, *Introduction à l'essence de la mythologie* (1941), Paris, 1968, p. 110.

¹⁵ *Ibidem*, p. 111.

¹⁶ C. G. Jung, *Psychologie et Alchimie*, p. 19.

¹⁷ Richard Evans, *Entretiens avec C. G. Jung* (1964), Paris, 1970, p. 36.

cadrul gândirii jungiene, a unei teorii care postulează existența memoriei filogenetice, a transmisiei ereditare a arhetipurilor, căci în acest fel se asigură prezența permanentă în inconștient a unor conținuturi de natură arhetipală, mereu disponibile și susceptibile de a fi reactivate. Consecința acestei reprezentări cu privire la activitatea psihicului este că procesele prin care o formație arhetipală este actualizată implică întotdeauna recursul la un material (la o soluție) deja existent, elementul de noutate, de creativitate în sens propriu e accidental și ține de transformările superficiale la care formațiunea arhetipală e supusă în momentul reactivării sale, de circumstanțele concrete în care această reactivare s-a produs. Rolul creator în aceste procese este de altfel constant atribuit inconștientului. Activarea unor conținuturi inconștiente este astfel descrisă de Jung: « Cînd un om se izbește de o problemă dificilă pe care nu o poate stăpîni cu mijloacele care îi stau la dispoziție, o mișcare retrogradă a libidoului se produce automat, adică o regresie. Libidoul se retrage de la problema de moment, devine introvertit și reactivează în inconștient un analogon primitiv al situației conștiente »¹⁸ — o imagine a proceselor psihice orientate către « soluționarea unei probleme » care a alimentat abundent psihologia modernă (vezi de exemplu formula « reculer pour mieux sauter » a lui Koestler).

De vreme ce inconștientul colectiv e imaginat ca mereu plin de virtualități numai parțial actualizate de conștiință, viața psihică e mereu (și în epoca noastră, crede Jung, mai mult ca oricînd) amenințată de un dezechilibru între conștiință și inconștient, datorat defuncționalizării unor conținuturi arhetipale. Funcția arhetipului în cadrul psihicului este comparată de Jung cu cea a unui organ fizic în ansamblul organismului: neglijarea sa are, pe plan psihic, efecte tot atît de nocive ca neglijarea unui organ corporal pentru integritatea fizică a individului¹⁹. Riscul dezechilibrului se datorează, după părerea lui Jung, conștiinței, căci aparține naturii ei să se concentreze asupra unui număr relativ restrîns de conținuturi și să le aducă pe cît posibil la un grad de claritate cît mai mare. Consecința acestei însușiri este aceea că « condiția primă a conștiinței va fi eliminarea altor conținuturi momentane, la fel de apte să devină conștiente. Această eliminare ocazională inevitabil un fel de parțialitate a conținutului conștiinței <...> Conștiința diferențiată e mereu amenințată de dezrădăcinare și iată de ce are nevoie de compensarea printr-o stare infantilă încă prezentă »²⁰. (Starea infantilă este echivalată la Jung în planul psihologiei colective cu straturile primitive ale psihicului care formează inconștientul colectiv). Procesul de îngustare, parțializare, selecție pe care îl operează conștiința, avînd drept revers dezafectarea unor conținuturi care ar fi fost « la fel de apte » să parvină în raza conștiinței, creează sau este în orice caz susceptibil să creeze tipul de dezechilibru care constituie premisa nevrozei. Această descriere a operațiilor conștiinței înlocuiește și face inutil conceptul freudian de refulare, care îi pare de altfel lui Jung dotat cu mult mai puțină generalitate, universalitate, decît lasă să se înțeleagă teoria freudiană: « Cred că există în observațiile mele cazuri în care nu există refulare. Conținuturile care au devenit inconștiente s-au retras ele singure, de la sine, și nu pentru că au fost refulate. Dimpotrivă, ele au o anumită autonomie »²¹. Ideea autonomiei unor conținuturi psihice, a și aceea a unei retrageri « de la sine » și — corolar — a posibilității apariției lor spontane, incontrollabile, în conștiință, procese care la Jung nu mai au, prin concepte ca refulare, sublimare etc., justificarea dinamică pe care o posedă în cadrul teoriei freudiene, pregătesc o imagine a psihicului ca organism închis, autotelic, în care anumite conținuturi sînt periodic relegate în inconștient și alternativ resuscitate, în funcție de o repartitie de forțe al căror izvor și principiu dinamic sînt interne și față de care « cadrul extern » joacă un rol absolut periferic. În cadrul unei astfel de viziuni asupra psihicului, natura de « organ » a arhetipului iese pregnant în evidență. Nu te descotorosești de arhetip, spune Jung cu un prilej, decît în schimbul nevrozei; aceasta pentru că arhetipul nu reprezintă numai amprenta unui trecut de mult depășit, dar și ceva prezent, nu numai un reziduu, ci și ceva acționînd actualmente, destinat să compenseze și eventual să corecteze parțialitățile conștiinței. « Există o axiomă psihologică potrivit căreia orice fracțiune a sufletului îndepărtată de conștiință nu e decît aparent dezactivată; în realitate ea duce către o obsesie a personalității <...> Dacă deci starea infantilă a sufletului colectiv e refulată pînă la excluziune completă, conținutul inconștient contaminează vizarea conștientă a unui scop și în

¹⁸ C. G. Jung, *Psychological Types*, p. 186.

²⁰ *Ibidem*, p. 121.

¹⁹ C. G. Jung, Ch. Kerényi, *op. cit.*, p. 117.

²¹ Richard Evans, *op. cit.*, p. 24.

felul acesta realizarea sa e inhibată, falsificată sau chiar direct distrusă. Numai prin cooperarea celor două se poate produce un progres viabil »²².

Abordind problema interpretării arhetipului, Jung precizează un postulat de metodă care, atrage el atenția, trebuie veșnic menținut prezent în minte ca ghid al demersului interpretativ : « Conținuturile de natură arhetipală sînt semne manifeste ale unor activități care își au sediul în inconștientul colectiv. Ele nu se raportează deci la nimic conștient în prezent sau trecut, ci la ceva esențialmente inconștient <...> Orice interpretare trebuie necesarmente să se oprească la conjuncția „ca și cum”, sensul lor definitiv și fundamental poate fi parafrizat, dar nu descris »²³. În acest sens, în interpretarea unui mit de pildă, nu se poate pune, din perspectiva lui Jung, problema dacă mitul se raportează la soare, lună, foc, apă, sexualitate, stabilind un astfel de raport nu facem decît să parafrazăm și să caracterizăm aproximativ un nucleu semnificativ inconștient. « Sensul acestui nucleu nu a fost niciodată conștient și nu va fi niciodată conștient »²⁴. El a fost și va fi întotdeauna doar interpretat. Oricare ar fi conținuturile pe care le reperăm, ele trebuie privite ca parabole lingvistice. Dacă un mit vorbește de soare și îl identifică cu leul, regele, comoara păstrată de dragon sau forța vitală și sănătatea omului, nu e vorba, după părerea lui Jung, de nici unul din acești termeni, ci de « un al treilea necunoscut care se poate exprima de o manieră mai mult sau mai puțin adecvată prin toate aceste parabole, dar care — și aceasta va rămîne întotdeauna o frustrare pentru inteligență — rămîne necunoscut și inexprimabil »²⁵. Întrucît arhetipul ca atare nu poate fi decît presimțit prin multitudinea de concretizări care ni-l fac — parțial — accesibil, este imposibil de a face, în legătură cu el, delimitări stricte, de a-i găsi o formulă definitivă. Interpretarea trebuie să rămînă, cum se exprimă Jung, « fluidă », pentru a fi aptă să surprindă ceva din natura arhetipului. « Nu există arhetip care să se lase redus la o formulă simplă ; arhetipul nu e un recipient, el nu poate fi niciodată golit sau umplut. În sine el nu există decît în stare de potențialitate, și cînd ia formă în materie nu mai e ce a fost înainte. El persistă peste milenii și în pofida acestui fapt cere mereu noi interpretări. Arhetipurile sînt elemente inexpugnabile ale inconștientului, dar ele variază constant în formele lor »²⁶.

Am citat atît de abundent din Jung pentru a scoate în evidență, cu cît mai mare precizie posibilă, modul în care se profilează conceptul de arhetip în gîndirea sa. În pofida unor atît de numeroase eforturi de a circumscrie cît mai îndeaproape termenul, ferindu-l astfel în utilizare de ambiguități, însăși esența sa, așa cum e înțeleasă de Jung, provoacă riscul, tentația unei concretizări a arhetipului. Dacă el nu e determinat ca conținut, ci doar ca formă, « și asta doar în mică măsură », totuși Jung însuși, ca și discipolii săi, vorbesc frecvent de arhetipul mării mame, a copilului etc., producînd în acest fel alunecări ale arhetipului către modalitățile lui simbolice de concretizare. Termenul de arhetip (înțeles ca mult mai cuprinzător decît cel de simbol și funcționînd ca un cadru de referință pentru o arie simbolică) este de aceea nu o dată dificil de separat cu precizie de cel de simbol, al cărui înțeles în gîndirea jungiană vom încerca să-l delimităm în cele ce urmează. O conexare cu termenul de libido devine aici necesară, operația de simbolizare fiind legată de un proces pe care Jung îl denuște « spiritualizarea libidoului » și care este substituit în gîndirea sa celui de sublimare. « ...spiritualizare înseamnă întotdeauna retenția unei anumite cantități de libido care altfel ar fi pierdută imediat în sexualitate. Experiența arată că atunci cînd libidoul e reținut, o parte din el se orientează către o expresie spiritualizată, în timp ce restul cade în inconștient și activează acolo imagini care îi corespund <...> Simbolul trăiește prin restricțiile impuse asupra unor forme ale libidoului și servește în schimb restrîngerii (controlului) acestor forme. Dizolvarea simbolului înseamnă o scurgere a libidoului pe calea directă, sau în orice caz o aproape irezistibilă tendință către utilizarea lui directă. Dar simbolul viu exorcizează această primejdie. Un simbol își pierde forța magică, sau dacă vrei, de redempțiune, îndată ce aptitudinea sa de a se dizolva e recunoscută. Pentru a fi eficace un simbol trebuie să fie prin natura sa invulnerabil. El trebuie să fie cea mai bună expresie posibilă a viziunii predominante asupra lumii, un conținător nedepășit al înțeleșului ; el trebuie să fie de asemenea suficient de îndepărtat de comprehensiune pentru a rezista încer-

²² C. G. Jung, Ch. Kerényi, *op. cit.*, p. 122.

²³ *Ibidem*, p. 114.

²⁵ *Ibidem*, p. 112.

²⁶ *Ibidem*, p. 142.

²⁴ *Ibidem*, p. 113.

cărilor intelectului critic de a-l distruge. Și finalmente forma sa estetică trebuie să solicite atât de convingător sentimentele noastre, încât să fie ireproșabilă din acest punct de vedere »²⁷. Simbolul este deci efectul unei retenții a libidoului, pe de altă parte servește scopului (și a apărut în vederea acestui scop) de a reține libidoul de la tentația de a se consuma pe calea ce mai directă; acest punct de vedere asupra originii și funcției simbolului (pe care Jung o scoate în evidență în repetate ocazii), îi conferă în cadrul teoriei jungiene un rol eminamente civilizator. Civilizația, spune Jung cu un prilej, și tonul freudian e foarte recognoscibil în această remarcă, « cultura în fine, nu e decît fructul unor lucruri respingătoare »²⁸. Rezerva față de Freud reapare însă în definiția simbolului pe două planuri: în negarea, adesea vehementă, a posibilității conexării simbolului cu sexualitatea, în accentul pus pe caracterul colectiv al simbolului, pe derivarea sa din arhetip și concomitent, în devaluarea pe care o suferă la Jung ceea ce s-ar putea numi un simbolism de natură și origine personală. Caracterul de simbol este recunoscut unei producții psihice numai în măsura în care este confirmată prezența sa universală, scos în evidență caracterul său colectiv. Formațiunilor de natură personală nu li se recunoaște capacitatea de a deveni simbolice. « Simbolurile derivă întotdeauna din reziduuri arhaice, din engrame rasiale, cu privire la originea cărora se poate specula, dar nu se poate determina nimic definit. Ar fi foarte greșit să încercăm să derivăm simbolurile din surse personale, de exemplu din sexualitatea reprimată. O astfel de represiune poate suplini cel mult cantitatea de libido necesară pentru activarea engramelor arhaice. Engramele însă corespund unui mod de funcționare moștenit, care își datorează existența nu unor secole de represiune sexuală, ci diferențierii instinctului în genere »²⁹. Această poziție se va răsfinge și asupra abordării domeniului artistic: ca orice simbol, simbolul artistic este valabil, în sens general și estetic, numai în măsura în care e impregnat de inconștientul colectiv și posedă o relație demonstrabilă sau presimțită cu o structură arhetipală. Problema « universalității » artei capătă astfel soluții diverse din perspectivă jungiană și freudiană: Freud explică această trăsătură specifică artei pornind de la o elaborare simbolică de natură originar individuală, care în decursul procesului de creație se autonomizează, își destinde raportul nemijlocit cu un psihic individual, căpătînd generalitate; Jung fundează caracterul de universalitate al artei pe caracterul colectiv, universal și etern al sursei ei — inconștientul colectiv.

Există așadar la Jung o disproporție foarte marcată între personalitatea individuală și suportul de natură inconștientă, colectivă, arhaică, ereditară, pe care ea se sprijină. În raport cu acest substrat, personalitatea în sensul curent al cuvîntului (în măsura în care ne putem permite să ne referim la un asemenea sens) este o formație fragilă, contingentă, posedînd o coerență momentană. « Viața mi-a apărut întotdeauna ca o plantă care trăiește prin rizomul său. Adevărata viață e invizibilă, ascunsă în rizom. Partea care apare deasupra pămîntului nu durează decît o vară. Apoi se pierde, apariție efemeră. Cînd ne gîndim la nesfîrșita creștere și decădere a civilizațiilor nu putem scăpa de impresia absolutei nulități. Totuși niciodată n-am pierdut sentimentul a ceva care trăiește și durează sub fluxul etern. Ceea ce vedem e înflorire trecătoare. Rizomul rămîne »³⁰.

Fundarea simbolului pe inconștientul colectiv ca garanție a universalității sale are în opera lui Jung drept suport ideea unei adeziuni a omului la lume în ansamblu, adeziune care nu se produce prin ceea ce e în om individual — inconștientul personal și conștiința — aceasta din urmă pare să fie pentru Jung mai degrabă într-o relație antagonistă cu natura — ci prin straturile adînci ale inconștientului, acolo unde colectivul copleșește individualul și unde, la limită, distincția dintre om și univers, organic și anorganic, dispăre. « Nivelele cele mai profunde ale psihicului își pierd unicitatea individuală pe măsură ce se retrag mai departe în întuneric. „Mai jos”, adică acolo unde se apropie de sisteme funcționale autonome, ele devin într-o măsură tot mai mare colective, pînă cînd sînt universalizate și anihilate în materialitatea corpului, adică în substanțele chimice. Carbonul corpului e pur și simplu carbon. Deci „la bază” psihicul e pur și simplu lume »³¹. Psihicul este construit, în viziunea lui Jung, în acord cu structura universului și asta face ca tot ceea ce se petrece

²⁷ C. G. Jung, *Psychological Types*, p. 237.

²⁸ S. Freud, C. G. Jung, *Correspondance*, vol. I, p. 12 (1907).

²⁹ C. G. Jung, *Psychological Types*, p. 239.

³⁰ Idem, *Memories, Dreams, Reflections*, recorded and selected by Aniela Jaffé, a Vintage Book, New York, 1963, p. 1.

³¹ Idem, *The Archetypes and the Collective Unconscious*, p. 173.

în macrocosm să-și găsească un echivalent în cele mai infimitezimale și subiective părți ale psihicului. Esențial în cadrul acestei relații macrocosm-psihic este pentru Jung conceptul de polaritate, ca expresie a conflictului și unității contrariilor, concept care ne va apropia de sensul conferit de el simbolului. Atât teoretic, cât și practic polaritatea este, potrivit convingerii lui Jung, inerentă tuturor lucrurilor vii. Ea este legea care guvernează toate manifestările universului, în fața « forțelor copleșitoare » ale căruia se află fragila unitate a egoului, unitate a cărei devenire în decursul mileniilor a fost posibilă doar cu ajutorul a nenumărate măsuri de protecție. Că un ego a fost pur și simplu posibil pare să rezulte din faptul că « orice opus își caută o stare de echilibru ». O structură psihică este deci pentru Jung rezultatul (aproape accidental) universalei lupte a contrariilor și tendinței lor de a se uni într-o sinteză. Înăuntrul acestei unități fragile și provizorii efortul de sinteză este în permanență reinnoit ; un loc central în gândirea jungiană este conferit, în această ordine de idei, conceptului de « individuare » ca tentativă a psihicului de a accede la unitate, autonomie, integritate, sinteză între inconștient și conștiință. Orice proces de simbolizare este o eboșă mai mult sau mai puțin reușită a sintezei complete, un efort parțial și momentan reușit de reunire a opuselor. Simbolul este întotdeauna la Jung o soluție cu caracter de relativă stabilitate a confruntării, ciocnirii contrariilor, ceea ce face ca el să fie un amestec imprevizibil între factori conștienți și inconștienți, « o monedă spartă în două jumătăți care se potrivesc perfect <...> rezultatul acțiunii conjugate a inconștientului și conștiinței <...> Ruptura (dezbinarea) care este inițial de natură pur personală, e curînd urmată de intuiția că conflictul subiectiv e doar un caz particular al conflictului universal al contrariilor »³². Simbolul astfel înțeles posedă prin libido un suport energetic ; conceptul de energie îl implică pe cel de polaritate. Orice fenomen energetic (și nu există, afirmă Jung, fenomen care să nu fie energetic) constă din perechi de opuse : început-sfîrșit, sus-jos, cald-rece, înainte-după, cauză-efect etc. Inseparabilitatea conceptului de energie de cel de polaritate se aplică și libidoului, de vreme ce el este definit de Jung ca un fenomen energetic. Deci simbolurile, care se constituie ca mod de manifestare a libidoului, ca « interpretări » ale sale, indiferent de natura lor — mitologică sau speculativă — la origine fie se prezintă direct ca opuse, fie pot fi divizate în perechi de opuse. Caracterul sintetic, prospectiv în raport cu o unitate încă vizată fără a fi implinită a simbolului, are drept corolar aptitudinea sa de a se metamorfoza, de a fi paradoxal, de a indica simultan înțelesuri ireconciliabile pentru gândirea conștientă. Simbolul este viu atîta vreme cît este forma optimă de a intrupa presimțirea unei zone necunoscute pe care psihicul e pe cale să o cucerească. El își merită numele atîta vreme cît rămîne o expresie indefinită, cu multe înțelesuri, indicînd ceva insesizabil prin alte mijloace pentru că e incomplet cunoscut. Caracterul paradoxal al simbolului este cel care îl menține activ. Cum spune Jung cu un prilej, « paradoxul, oricît de straniu ar părea acest lucru, este unul din bunurile noastre spirituale supreme, în timp ce uniformitatea de semnificații este semnul unei slăbiciuni <...> numai paradoxul se arată capabil de a îmbrățișa, fie și aproximativ, plenitudinea vieții. Ceea ce e fără ambiguitate, fără contradicție, nu sesizează decît un aspect al lucrurilor și e în consecință incapabil de a exprima insesizabilul și indicibilul »³³. Jung explică caracterul paradoxal și irațional al simbolului (discutînd de pildă simbolul « renașterii zeului ») : « Punctul de plecare psihologic e o ruptură tot mai accentuată în manifestarea energiei psihice (libido). O jumătate a libidoului e utilizată în direcție prometeică, cealaltă în direcție epimeteică <...> Firește ruptura e o piedică nu numai pentru societate, dar și pentru individ. Ca rezultat, optimumul vital se retrage tot mai mult din extremele opuse și caută o cale de mijloc care trebuie să fie în mod natural irațională tocmai pentru că opusele sînt raționale și conștiente. De vreme ce poziția de mijloc posedă un caracter irațional și e încă inconștientă, ea apare proiectată în forma unui zeu mediator, un Mesia »³⁴. Exemplul clarifică procesul de formare a unei figuri simbolice. Necesitatea elaborării de către psihic a unei astfel de figuri se face simțită în momente de profundă criză a personalității, care se traduce printr-o diviziune lăuntrică, printr-o polarizare în unități ireconciliabile (figurile lui Prometeu și Epimeteu sînt un mod de a exprima această situație). Cînd tensiunea dintre opusele conștiente devine intolerabilă, se produce o regresiune la nivelul inconștient și, în această zonă, o conciliere a contrariilor, o sinteză a opuselor care

³² Idem, *Memories, Dreams, Reflections*, p. 334—335.

³⁴ Idem, *Psychological Types*, p. 194.

³³ Idem, *Psychologie et Alchimie*, p. 21 — 22.

capătă formă simbolică ca mod de a deveni accesibilă conștiinței. Jung se desparte din nou aici de concepția freudiană cu privire la simbol. Forma simbolică parvenită în conștiință nu este pentru Jung un mod deghizat de a exprima un conținut intolerabil conștiinței; simbolul există pentru că e singura modalitate de a exprima ceva care prin sine nu posedă conținut și formă definite. Aceasta face, cel puțin în parte, inutilă pentru Jung distincția, atât de importantă pentru strategia interpretativă freudiană, între conținut manifest și conținut latent. « Nu am putut fi niciodată de acord cu Freud că visul e o fațadă în spatele căreia înțelesul său zace ascuns — un înțeles deja cunoscut, dar în mod malițios, ca să zicem așa, ascuns conștiinței. Pentru mine visele sînt o parte a naturii, care nu posedă nici o intenție de a ne înșela, ci exprimă ceva pe cit de bine poate, tot așa cum o plantă crește sau un animal își caută hrana pe cit de bine poate. Aceste forme de viață nu au în ele inșele nici o dorință de a ne înșela ochiul, dar putem să ne înșelăm singuri pentru că ochii noștri nu văd departe »³⁵. O « hermeneutică a suspiciunii » ca cea a lui Freud este deci, din perspectivă jungiană, o hermeneutică în cadrul căreia conștiința s-a prins în propria sa capcană, uzînd de conceptele sale limitate pentru a scoate la iveală un conținut inaprehendabil de către conștiință, pentru că insesizabilul este fatalmente atașat oricărei intruziuni a inconștientului în viața noastră. Acel caracter insesizabil implică imposibilitatea opririi, stopării procesului interpretativ într-un punct ferm. Oricît de departe ar merge interpretarea — și acest lucru este valabil atît pentru analiza terapeutică cît și pentru exegeza fenomenelor culturale — ea nu face decît să parafrazeze, fără să atingă vreodată, nucleul originar al sensului. Această poziție este pe multiple planuri importantă pentru psihanaliză, în particular, în cadrul psihanalizei freudiene, pentru problema fantasmelor (interesantă pentru noi, de vreme ce unele dintre cele mai importante studii de psihanaliză aplicată — ca *Leonardo* al lui Freud, de pildă, iau fantasma drept bază a interpretării). Freud începe prin a crede că o analiză aprofundată poate atinge stratul inițial, originar de sens, că « amintirea din copilărie » corespunde unui adevăr plin, unui punct de pornire veritabil al istoriei individuale și deci al interpretării. Ulterior el recunoaște caracterul fantasmatic, de elaborare psihică posterioară a « amintirii » și prin asta faptul că psihanaliza nu poate accede la un moment inițial ireductibil, ci doar la metamorfozele la care acesta a fost supus de travaliul psihicului. Freud vorbește la un moment dat despre « prima mea mare eroare, cînd am confundat fantasmelor cu realitățile »³⁶. În pofida acestui fapt, există în permanență la Freud tentația de a construi ipoteze cu privire la momentul inițial, originar al unui proces, fie că e vorba de analiza individuală sau de istoria civilizației. El pare incapabil să se împace cu gîndul că originea — pe toate planurile — ne este definitiv inaccesibilă. Jung, dimpotrivă, face din această constatare fundamentul metodei sale. Noncoincidența dintre simbol și realitatea pe care el o desemnează (fie ea, ca la Jung, una psihică, internă), îl duce la a presupune natura numenală a inconștientului; e poate mai aproape de adevăr o poziție care nu face din realitatea simbolizată un inaccesibil metafizic, ci sugerează caracterul eterogen al celor două planuri — real și simbolic —, ruptura pe care o presupune constituirea registrului simbolic, distincția sa de esență față de « referent ». Imposibilitatea epuizării simbolului prin interpretare înseamnă atunci imposibilitatea reducăției simbolului la realitatea pe care o vizează. Cu acest corectiv — care nu este unul minor — poziția jungiană pare să-și găsească prelungiri în multe din demersurile teoretice contemporane, poate în special la unii dintre structuraliști³⁷.

Caracterul infinit, decurgînd din imposibilitatea de a delimita un focar precis al obiectului interpretării, obligă analiza să se plieze trăsăturilor acestuia; pentru psihanaliză cel puțin, această obligație, ținînd de precizia demersului interpretativ, nu este lipsită de riscuri: parafrazînd, prin intermediul figurilor mitice, procesele psihice și căutînd să le facă astfel inteligibile, ea uită pe alocuri că parafrazează și se instalează ferm în mitologie. (Ceva de această natură se produce uneori la Jung, dar și în mai mare măsură la discipolul său Erich Neumann — anumite idei ale căruia vor fi analizate ulterior mai în detaliu — în special în lucrarea sa *Origins and History of Consciousness*). Propunîndu-mi să revin asupra acestei probleme, în ce privește teoria jungiană, presupunerea inaccesibilității

³⁵ Idem, *Memories, Dreams, Reflections*, p. 161 — 162.

³⁶ S. Freud, C. G. Jung, *Correspondence*, vol. II, p. 273 — 274 (14 V 1912).

³⁷ V. de ex. Claude Lévi-Strauss, în *Le Cru et le cuit*,

Paris, 1961. Ouverture, p. 13 — 14, sau în *Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss*, în Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, 1968, p. XLIX.

nucleului original al sensului (care pentru Jung se dizolvă în libido ca energie vitală omniprezentă) are în cadrul acesteia drept consecință o strategie a interpretării simbolului care vede în caracterul său multiform, metamorfotic, stratificat, plurivalent, nu o modalitate de a deghiza, ascunde și totuși indica un sens ascuns, aflat « dedesubt », ci singurul mijloc de a promova, formula o experiență. Simbolul e conceput ca un organism viu și interpretarea sa nu se referă, ca la Freud, la ceva uitat, recuperabil prin analiză – acest « uitat » nu posedă niciodată pentru Jung existența reală, iar ceea ce aduce parțial simbolul la suprafață, nu a fost niciodată cunoscut. Sub simbol nu se ascunde refulatul, ci inepuizabila bogăție a vieții. Orientării spre trecut, mereu simțite la Freud, Jung îi opune caracterul prospectiv, vizind integrarea nu atât în sens de recuperare a istoriei individuale, cât în sensul unei deveniri a psihicului care să facă din el un microcosmos. « Individuarea nu încheie pe cineva anume, ci aduce lumea în interior »³⁸. Recuperarea trecutului, revitalizarea sa în prezent, nu are pentru Jung sensul rememorării istoriei individuale, ci pe acela al imersiunii individului în trecutul umanității, al unui dialog activ cu tradiția, ca garanție a sănătății și echilibrului mental al unei societăți. A te repune în contact cu tradiția este o sarcină mereu actuală pentru fiecare moment al evoluției unei civilizații. Atingerea unui stadiu nou în această evoluție presupune întotdeauna o reformulare în termeni (simbolici) noi a moștenirii arhetipale. De vreme ce, cum spune Jung, arhetipurile nu pot fi suprimate prin negație, nici făcute inofensive în alt mod, în fiecare moment de progres atins pe calea diferențierii conștiinței, ne aflăm în fața obligației de a-i găsi o nouă interpretare, care să țină seama de progresul atins; și aceasta cu scopul de a ratașa viața trecutului încă existentă în noi, vieții prezente care amenință să-i scape. Dacă această permanentă reconexare cu trecutul nu s-ar opera, ar rezulta o stare de conștiință dezrădăcinată, care nu ar mai dispune de sensul orientării pe care legătura cu tradiția i-l dă, gata să sucumbă fără apărare în fața oricărei sugestii³⁹.

Reconexarea prezentului cu trecutul, actualizarea trecutului în prezent, reformularea permanentă a moștenirii trecute prin prisma experienței actuale explică parțial variațiile formelor simbolice în jurul unei structuri care, ea, e dotată cu permanentă. Dacă în alte epoci acest proces integrator antrena societatea în ansamblul său, astăzi el este în mare măsură opera unor indivizi singulari. În această direcție trebuie căutat rolul pe care Jung îl conferă artistului.

În pofida faptului că referințele la artă (poate în mai mare măsură la literatură) sînt extrem de numeroase în opera lui Jung, nu se poate vorbi de o preocupare de a elabora o teorie coerentă cu privire la problemele creației artistice. Am întirziat asupra definirii unor termeni: ca libido, arhetip, simbol, pentru că ei sînt un cadru indispensabil abordării problemelor artei din perspectivă jungiană. În discuția concretă a acestor probleme mă voi referi însă mai puțin la Jung, cât la unul din discipolii săi care a acordat domeniului creației artistice o atenție specială. Este vorba de Erich Neumann, care, într-o serie de lucrări caracterizate teoretic și metodologic, printr-o mare fidelitate față de opera mentorului, abordează în mod explicit această problematică de prim interes pentru noi. Această fidelitate față de concepțiile jungiene și uzul constant al terminologiei sale, funcționind ca premise nemijlocite în discuția problemelor artei, fac din opera lui Neumann o veritabilă extensiune a celei jungiene în direcția elaborării unei estetici.

Esențială pentru concepția lui Neumann cu privire la artă este ideea caracterului creator al inconștientului. Ca și la Jung, este vorba aici nu de inconștientul personal, ci de inconștientul identificat cu substratul vital original al existenței psihicului. Din această nediferențiere originală caracterizată printr-o inepuizabilă bogăție, prin existența virtuală a oricăror posibilități viitoare, se diferențiază treptat conștiința. Ca și pentru Jung, inconștientul este pentru Neumann echivalentul psihic al « naturii ». « Oricît de mult a obligat lumea externă omul primitiv de a face față realității, el nu a intrat conștient în această realitate decît cu o imensă rezistență. Putem vedea și astăzi la primitivi că legea gravitației, inerția psihicului, dorința de a rămîne inconștient este o trăsătură umană fundamentală. Dar și aceasta e o formulare falsă, căci pornește de la conștiință ca și cum ea ar fi lucrul natural și de la sine înțeles. Fixarea în inconștient nu poate fi numită dorință de a rămîne inconștient, dimpotrivă, *acesta* este lucrul natural. Există, ca o forță contrară, dorința de a

³⁸ C. G. Jung, de pildă în *The Structure and Dynamics of the Psyche*, C.W., vol. 18. Bollingen Series, Princeton,

1973, p. 228.

³⁹ C. G. Jung, Ch. Kerényi. *op. cit.*, p. 121.

deveni conștiinți, un veritabil instinct împingînd omul în această direcție. Nu e necesar să dorești să rămii inconștient; ești inconștient de la origine și poți în cel mai bun caz recupera această situație inițială în care omul dormitează în lume, dormitează în inconștient, conținut în infinit ca peștele în apă. Ascensiunea către conștiință este lucrul „nenatural” în natură; el e specific speței umane < . . . > lupta dintre ce e specific uman și ce e universal natural constituie istoria dezvoltării conștiinței a omului »⁴⁰. Inconștientul este deci natură și viață în sensul cel mai larg al cuvîntului. El devine inconștient în sens propriu în momentul în care înăuntrul acestei non-diferențieri originare se naște, ca nucleu « nefiresc », în urma solicitărilor exterioare, conștiința. În calitatea sa de natură inconștientul este și rămîne, potrivit convingerii lui Neumann, pe tot parcursul evoluției umanității, sursa și receptacolul tuturor formelor. Aceste forme sînt produse de inconștient în mod spontan, într-o manieră analogă cu cea a naturii. « Acest substrat și fundal al lumii psihice produce în permanență forme care sînt sursele oricărei creații psihice — religie, ritual, organizare socială, conștiință, finalmente artă »⁴¹. Mai mult decît atît, așa cum susținuse Neumann, ca parte integrantă a funcției sale creatoare, inconștientul poartă cu sine propria sa expresie. Aici ne izbim, ca și la Jung, de dificultatea de a înțelege modul în care se conciliază caracterul amorf, nediferențiat, de pură dinamică energetică, cu acela, pe care și Jung ocazional, dar mai ales Neumann i-l atribuie, de a fi în sens plin creator de forme. Metoda jungiană alunecă în acest punct nu o dată către o concepție metafizică cu privire la inconștient, către o identificare a acestuia cu divinitatea care nu se menține întotdeauna în plan metaforic⁴². Inconștientul este deci creatorul, depozitarul, sursa originară și permanentă a oricărei forme de expresie culturală, dar în același timp « forțele emoționale care mișcă grupul și individul trebuie înțelese ca o dinamică fără conținut ». Cu această dinamică fără conținut este confruntat nucleul de conștiință născîndă, ea caută să înțeleagă, să interpreteze, să asimileze, lucrul de care e copleșită. Astfel există pentru Neumann, într-un stadiu foarte primitiv al evoluției conștiinței, într-un moment de extremă fragilitate și instabilitate a acesteia în raport cu fundalul inconștient din care provine, o fixare relativă a expresiei, al cărei dublu rol este de a reconexa conștiința cu sursa din care provine și, pe de altă parte, de a o diferenția de această sursă și de a menține această diferențiere. Această dublă operație este implinită de simbol. Distanțarea față de inconștient, fie ea și minimă, în această primă fază, este iremediabilă; ea face ca contactul cu inconștientul să devină, în mod ireversibil, imediat. Forma simbolică are în acest stadiu sensul « autoreprezentării » inconștientului — simbolul îl vizează, dar el nu mai este cuprins în diversitatea sa inepuizabilă, ci limitat, particularizat, pentru că « chiar și divinul e muritor în forma contingentă în care poate fi aprehendat de om ». Caracterul multiform, plurivoc, mutabilitatea, tranziția simbolurilor, este explicată de Neumann (în acord absolut cu Jung) prin faptul că ele vizează întotdeauna necuprinsul inconștientului, inexprimabil și inaccesibil înțelegerii umane. Simbolul este o « punte de legătură » între o conștiință luptînd să se emancipeze și sistematizeze și inconștientul colectiv, cu conținuturile sale transpersonale. Atîta vreme, crede Neumann, cît această lume continuă să opereze prin ritualuri, culturi, mituri, religie și artă, ea previne cele două domenii de la a se despărți, căci datorită efectului simbolului o parte a sistemului psihic influențează în permanență pe cealaltă și creează o relație dialectică între ele. Simbolul a devenit deci necesar în momentul în care conștiința s-a diferențiat de inconștient, ca instrument al menținerii legăturii între ele, dar el este în același timp agentul acestei diferențieri; simbolul este, potrivit unei expresii a lui Jung, transformatorul de energie, convertind libidoul în alte forme. Numai această convertire în altceva a energiei libidinale desprinde omul primitiv de animalitatea sa și îl face apt de orice realizare. Ca instrument civilizator simbolul nu e niciodată exclusiv conștient, sau exclusiv inconștient; el e produs de egală colaborare a celor două domenii. Simbolul are deci o « parte rațională », în acord cu rațiunea, și una inaccesibilă rațiunii, dar există exclusiv ca sinteză a acestor două laturi. Partea rațională face simbolul apt de a cuprinde înăuntrul său tot mai variate aspecte ale realului. Cum arată Neumann, istoricește simbolul a dus la dezvoltarea conștiinței, la adaptarea față de realitate, la descoperirea lumii obiective. Această funcție de cucerire a realului face ca pentru omul primitiv componenta raționalizabilă a simbolului

⁴⁰ Erich Neumann, *The Origin and History of Consciousness* (1949), Bollingen Series, Princeton, 1973, p. 16.

⁴¹ Idem, *Art and Time* (1951), in *Art and the Creative*

Unconscious (1954), London, 1959, p. 81.

⁴² C. G. Jung, *Memories, Dreams, Reflections*, p. 336 — 337.

să posede o importanță crucială, de vreme ce acesta este punctul prin care se face trecerea de la o viziune simbolică către una rațională asupra lumii; gândirea științifică și cea filozofică se dezvoltă treptat din cea simbolică, emancipându-se progresiv de componentele emoțional-dinamice ale inconștientului.

Așa cum vedem, se promovează aici o concepție foarte largă cu privire la simbol. Funcția simbolică este concepută ca o funcție generală de mediere, prin mijlocirea căreia spiritul, conștiința, își construiește universul de percepție și expresie. Simbolul este, într-o perspectivă întrucâtva similară cu cea a lui Cassirer, denominatorul comun al tuturor manierelor de a obiectiva, a da sens realității, de a sintetiza raportul subiect-obiect.

Psihanaliza freudiană a elaborat un mod mai restrictiv de a defini simbolul, cel puțin în utilizarea sa înăuntrul metodei, limitind uzul acestui termen la situații în care se manifestă o distorsiune a limbajului, care face să se instaleze dublul sens, echivocul⁴³. Pentru psihanaliza freudiană există simbol atunci cînd distorsiunea, metamorfoza suferită de o formă de expresie, este indiciul unui sens ascuns, mai precis al faptului că expresia ascunde o dualitate și că o latură a sa a fost reprimită în inconștient. Jung încearcă și el să diferențieze între simbol și termeni concurenți, dar îi menține o înțelegere mult mai largă decît cea freudiană: dacă *semnul* are întotdeauna un înțeles fixat, pentru că e o abreviere convențională, sau o indicație comun acceptată a ceva cunoscut, *simbolul* este o expresie nedefinită, cu multe înțelesuri, indicînd ceva greu de definit. Simbolul are de aceea un număr larg de variante și cu cît mai multe variante are la dispoziția sa, cu atît mai completă și mai distinctă va fi lumina pe care o proiectează asupra obiectului său. Este menținut în ambele cazuri caracterul plural — arhitectură de sensuri, multiformitate; ceea ce diferă fundamental în cele două concepții este motivarea acestei pluralități. Permanentă incitație de a crea simboluri, de a instala plurivocitatea, dublul, multiplul sens, este motivată de Freud, cel puțin ca mobil inițial, de fatala imposibilitate a dorinței de a-și găsi satisfacție imediată în obiect. Această imposibilitate inițială (în sens personal și istoric) este motivul pentru care libidoul *trebuie*, este obligat să se canalizeze în altă direcție marcînd astfel începutul procesului de sublimare. Distanța inițială între dorință și realizarea sa este în concepția freudiană o breșă niciodată în mod adecvat umplută. Această permanentă inadecvare, faptul că realizările sublimării aproximează dorința fără a coincide niciodată în întregime cu obiectul său, este sursa principală a creativității umane. Pentru Jung, caracteristicile de care vorbeam țin de faptul că simbolul, prin însăși natura sa, exprimă o componentă necunoscută. Cu toate rezervele față de tendința lui Freud de a vedea în sexualitate și « vicisitudinile » ei originea fenomenelor culturale, a civilizației în ansamblu (un punct de vedere, dezvoltat pe linie ortodox freudiană și de Géza Róheim în cartea sa *The Origin and Function of Culture*), teoria freudiană are, față de cea jungiană, avantajul (de metodă, dacă nu de adevăr) de a oferi o explicație canalizării diferite a libidoului, care la Jung nu este în nici un fel justificată. În pofida faptului că conștiința este văzută ca « nefirească » (deci resimțită ca ruptură, ca salt, necesitînd o explicație), atît procesul de diferențiere a conștiinței din inconștient, cît și cel de spiritualizare a libidoului, sînt concepute ca procese naturale, legice, apărînd și dezvoltîndu-se de la sine.

Neumann îl reia și aici cu fidelitate pe Jung, descriînd procesul de diferențiere, autonomizare a conștiinței de inconștient, ramificarea acesteia, ca fiind similar unui proces de diferențiere organică, biologică; un tip de evoluție pe care Neumann îl consideră specific cu deosebire societății occidentale. Este presupus, pe de altă parte, că în procesul de diferențiere al conștiinței ontogenia repetă filogenia și individul trece prin aceleași stadii, în evoluția sa, pe care le-a parcurs umanitatea în ansamblu. Aceste stadii, dominate fiecare de o situație arhetipală⁴⁴ posedă analogii perfecte la nivelul dezvoltării individuale, echivalînd în plan ontogenetic procesul de diferențiere al conștiinței și confruntările acesteia cu inconștientul, dominate și ele de structurile arhetipale care au ghidat această evoluție la nivelul civilizației. « În mod normal — susține Neumann — stadiile arhetipale sînt parcurse fără perturbări și dezvoltarea conștiinței se petrece prin ele la fel de firesc precum dezvoltarea fizică are loc prin stadii de maturizare corporală. Ca organe ale structurii psihice arhe-

⁴³ V. de exp. Paul Ricœur, *De l'interprétation, Essai sur Freud*, Paris, 1965, p. 26.

⁴⁴ E. Neumann, *The Origin and History of Consciousness*.

tipurile se articulează între ele autonom, la fel cu organele fizice și determină maturizarea personalității într-o manieră analogă maturizării biologice <...> »⁴⁵.

Stadiile de diferențiere ale conștiinței determină o dezvoltare stadială a artei, atît în plan istoric, cit și în planul evoluției creatoare a individului. Pe plan istoric stadiile s-ar succeda cam în felul următor : 1) autoreprezentarea inconștientului prin expresiile simbolice în civilizațiile timpurii. În acest stadiu este presupus un grad redus de diferențiere a conștiinței, o importanță precumpănitoare a factorilor inconștienți, colectivi, impersonali ; arta este în această fază a evoluției sale un fenomen colectiv, conceptul de individ creator e foarte slab conturat. Ca reprezentant al grupului, individul e profund implicat în colectivitate. Consecința este o remarcabilă unitate stilistică a artei în societățile aflate pe o treaptă de dezvoltare inferioară ; 2) odată cu dezvoltarea conștiinței și întărirea egoului individual apare o conștiință colectivă, un canon cultural caracteristic unei epoci și unei civilizații date. Canonul cultural este definit de Neumann ca o configurație de arhetipuri, simboluri, valori și atitudini definite, pe care conținuturile arhetipale inconștiente sînt proiectate și care, fixate ca mit și cult, devin « moștenirea dogmatică » a grupului. Grupul nu mai e guvernat de forțe inconștiente necunoscute ; conținuturi transpersonale cunoscute grupului dirijează viața colectivității. Canonul cultural funcționează pe de o parte ca manifestare a substratului arhetipal al inconștientului, dar e și un mod de a fixa și limita intervenția inconștientului, a unor forțe creatoare imprevizibile. El are în acest sens rolul unei « fortărețe de siguranță », circumscriind și protejind conștiința de « atacurile inconștientului ». Raportul cu substratul arhetipal nu trebuie înțeles ca un raport de care civilizația e conștientă. Pe de altă parte acest raport e totdeauna selectiv, parțial față de conținuturile infinite ale inconștientului. El implică necesarmente o restricție, o reflectare doar parțială a acestuia, iar aspectul său sistematic poartă întotdeauna cu sine primejdia rigidizării, dogmatizării porțiunii din inconștient care a devenit, prin închidere în forme culturale, accesibilă conștiinței. Dacă pe de o parte canonul menține legătura cu structurile arhetipale, arhetipul ca atare fiind lipsit de imagine și insesizabil pentru conștiință, ceea ce accede la conștiință prin intermediul canonului cultural e numai un aspect al arhetipului ; prin mijlocirea canonului arhetipul a acces la conștiință, dar faptul că un simbol e conștient reprezentat, că o colectivitate investeste în el în mod conștient o valoare, nu înseamnă că acest simbol a devenit în întregime conștient, sau că a fost dizolvat prin asimilare conștientă. Întrucît orice simbol exprimă o componentă esențialmente necunoscută, activitatea sa inconștientă continuă mult timp, chiar după ce a fost interpretat și înțeles ca parte a canonului cultural. Acest al doilea stadiu pe care îl descrie Neumann este caracterizat prin faptul că între canonul cultural și lumea arhetipală a inconștientului există, pentru perioade relativ îndelungate de timp, un deplin echilibru. Această stare de echilibru nu implică cu necesitate stagnare ; e posibilă o manifestare a creativității, o înnoire a formelor artistice, dinăuntrul canonului cultural. Există, după părerea lui Neumann, artiști a căror vocație este de a reprezenta canonul cultural. Ei sînt integrați în tradiție, în situația timpului lor, în conștiința colectivă. La un asemenea tip de artiști pare să se refere Jung cînd spune : « Nu putem deci să ne permitem să fim indiferenți față de poeți, de vreme ce în principalele lor lucrări și cele mai profunde inspirații, ei creează din înseși adîncurile inconștientului colectiv, făcînd auzit ceea ce alții doar visează. Dar deși ei proclamă cu voce tare aceste lucruri, ei nu fac decît să modeleze un simbol care le produce plăcere estetică, fără a fi conștienți de adevărul său înțeles. Aș fi ultimul care să susțin că poeții și gînditorii n-au o influență educativă asupra generației lor și a celor următoare, dar mi se pare că influența lor constă esențialmente în faptul că spun mai clar și mai răsunător ceea ce toți oamenii știu, și numai în măsura în care ei exprimă această « cunoaștere » universală inconștientă au un efect educativ și de seducție. Poetul care are efectul cel mai imediat și mai sugestiv este cel care știe cum să exprime cele mai superficiale nivele ale inconștientului într-o formă adecvată »⁴⁶. 3) Stadiul ulterior este cel al unei rupturi în echilibrul dintre canonul cultural și lumea arhetipală, presupunînd existența unei opoziții între conștiință și inconștient. O astfel de opoziție scoate la iveală caracterul parțial, tendențios al canonului cultural și presupune din partea creatorului o opoziție față de acesta și promovarea unor conținuturi arhetipale care nu fuseseră actualizate prin el și care acționează compensator față de el. Această situație, caracteristică pentru lumea modernă, are drept

⁴⁵ Ibidem, p. XVI.

⁴⁶ C. G. Jung, *Psychological Types*, p. 191.

corolar desprinderea artistului de grup. Grupul nu mai funcționează ca un cimp psihic integral în care individul să fie inclus armonios, acționind ca organ și instrument al său. Artistul devine un izolat, în opoziție față de grup, uneori neînțeles de el. « ... cu cit viziunea minții creatoare pătrunde mai adinc, cu atit ea devine mai străină umanității în masă, cu atit e mai mare rezistența față de omul care se distinge în vreun fel de masă. Masa nu îl înțelege, deși trăiește inconștient ceea ce el exprimă, nu pentru că poetul exprimă aceste lucruri, ci pentru că masa își trage viața din inconștientul colectiv în care el a privit. Partea mai clarvăzătoare a națiunii înțelege cu siguranță ceva din mesajul său, dar pentru că afirmația sa coincide cu procese deja în curs în masă și pentru că el anticipează aspirațiile ei, creatorul unor atari gânduri este urit < ... > din motive de autoprezervare. Când pătrunderea sa în inconștientul colectiv atinge o adincime la care conținutul său nu mai poate fi cuprins în nici o formă conștientă, devine dificil de decis dacă este vorba de un produs morbid, sau dacă el e incomprehensibil datorită profunzimii sale. Un conținut imperfect înțeles dar profund semnificativ posedă de obicei ceva morbid »⁴⁷, spune Jung.

Dacă dezechilibrul între canonul cultural și arhetip este pentru Neumann, așa cum spuneam, marca specifică a epocii moderne, au existat desigur în evoluția civilizației și alte momente de criză, în care un canon cultural devine insuficient și este treptat înlocuit printr-un altul. Neumann exemplifică procesul prin care noi conținuturi arhetipale sint activate ca modalitate de a compensa (și treptat suplanta) parțialitatea canonului cultural existent, prin trecerea de la evul mediu la Renaștere. S-a petrecut după părerea sa în acest moment o transformare a cărei semnificație depășește considerații pur artistice ca perspectivă, plasticitate, culoare etc. Ceea ce s-a petrecut — un proces care înglobează ca particularități modificările pe plan pur artistic — este, crede Neumann, reapariția arhetipului terestru în opoziție cu arhetipul celest care a dominat evul mediu. Orientarea naturalistă și umanistă a Renașterii trebuie văzută după părerea sa ca expresie simbolică a unei revoluții în structura arhetipală a inconștientului. În contrast cu o relație a omului cu lumea împovărată de sentimentul culpei și al unei eterne inadecvări, omul începe să simtă că e « fiul pământului », că e la el acasă pe pământ. Conflictul dintre canonul pe cale de dispariție și noile conținuturi arhetipale care luptă să iasă la suprafață capătă o formă critică în opera lui Bosch, de pildă, care la nivel conștient se menține în granițele canonului medieval, dar « sub mina lui lumea se transformă », transformare în care Neumann identifică reinvierea arhetipului terestru, pe care Bosch o resimte ca demonică. Reactivat în Renaștere, arhetipul terestru s-ar perpetua prin Revoluția franceză, materialismul filozofic, naturalismul artistic etc., și ar suferi, în momentul de față, o eclipsă. Dar dacă prin cazul lui Bosch se ilustrează modalitatea critică, tensionată, contradictorie prin care un artist trăiește înnoirea canonului cultural, dacă, pe de altă parte, Renașterea inaugurează ideea de creator ca individ de excepție, făcând astfel posibil un raport de opoziție între individ și societate, un astfel de raport nu devine realmente caracteristic pentru poziția creatorului decât în epoca modernă.

Specializarea și diferențierea conștiinței au distrus relația nemijlocită a individului cu substratul psihic colectiv, caracteristică situației originare. În cadrul acestui proces de diferențiere cultura este, cel puțin în parte, o structură de protecție împotriva inconștientului. Creatorul integrat canonului cultural este un creator care a pierdut relația cu experiența internă directă și primară a inconștientului. Dealtfel, cum observă Neumann, reprezentarea în forme culturale a acestei experiențe nici nu este rolul acestui tip de creator. Funcția sa este de a reprezenta aspecte conștiente și raționale ale lumii arhetipale, de a lupta pentru salvagardarea « învelișului artificial cultural » al vieții. Lupta creatoare cu inconștientul este soarta individului de excepție și arta e o arenă esențială a acestei lupte. În acest conflict artistul nu mai e solidar cu grupul și această exclusiune marchează adesea printr-o notă tragică soarta creatorului. Neumann sugerează, în această ordine de idei, o ierarhizare valorică a activității creatoare în funcție de gradul variabil în care egoul și conștiința sint implicate în ea. Cel mai jos nivel al creației ar fi reprezentat de o producție inconștientă absolut lipsită de participarea egoului, sau caracterizată prin pasivitatea sa. Creatorul e un simplu instrument, dominat de forțe care îl depășesc, domină și dirijează în interesele lor. Calitatea, nivelul creației cresc, odată cu creșterea tensiunii dintre ego și inconștient. Dar arta în sensul major al cuvintului apare atunci când există tensiune între o conștiință stabilă

⁴⁷ *Ibidem*, p. 193.

și un inconștient « încărcat ». În mod normal o astfel de constelație ar duce la represiunea unuia dintre poli : victoria conștiinței stabile sau capitularea ei în fața inconștientului. Numai dacă tensiunea e suportată — și aceasta provoacă întotdeauna o stare de suferință — poate să se nască al treilea termen care transcende, depășește opozițiile și combină părți din ambele poziții într-o nouă creație necunoscută. O conștiință stabilă și diferențiată ca oponent al inconștientului este condiția unei creații artistice de înaltă valoare pentru că, cum spune Jung « un simbol viu nu poate apărea într-o minte inertă și prost dezvoltată — un astfel de om va fi satisfăcut de simbolurile deja existente, oferite de o tradiție stabilită. Numai dorința pasionată a unei minți evolute, pentru care simbolul dictat nu mai conține cea mai înaltă reconciliere într-o expresie unică, poate să creeze un simbol nou. Dar în măsura în care simbolul provine din cele mai înalte și recente realizări mentale și trebuie de asemenea să includă cele mai adânci rădăcini ale ființei sale, el nu poate fi produsul unilateral al celei mai diferențiate funcții, ci trebuie să aibă o sursă egală în cele mai joase și primitive mișcări ale psihicului. Pentru ca această cooperare a unor stări anti-tetice să stea alături într-o opoziție conștientă cit mai completă, o astfel de condiție implică în mod necesar o dezunire violentă cu sine însuși, chiar pînă la punctul în care teză și antiteză se exclud reciproc, în timp ce egoul e în continuare forțat să recunoască absoluta sa participare la ambele » ⁴⁸.

Au ieșit pînă acum în evidență trei tipuri de creatori : în stadiul incipient al evoluției civilizației, un creator puternic înrădăcinat în grup, într-o psihologie colectivă care păstrează încă un contact foarte strîns cu inconștientul ; într-o societate evoluată, în cadrul căreia un canon cultural a fost elaborat, tipul de artist care creează înăuntrul acestui canon, reprezentîndu-l ; în momentul în care un canon cultural dă semne de scleroză acest proces antrenează activarea unor arhetipuri complementare, aducînd în scenă un tip de creator în opoziție cu cultura epocii sale, a cărui menire e de a elabora o nouă sinteză culturală. Treapta cea mai înaltă a creației artistice este reprezentată pentru Neumann de acei artiști în care, după cum se exprimă el, « egoul artistic transcende legătura sa cu colectivul atît interior cit și exterior » ⁴⁹. Funcția unor astfel de artiști nu e nici una din cele precedente. Prin ei se realizează, ca ultimă formă avută în vedere de Neumann a relației artei cu epoca sa, « transcendența artei ». Dacă orice formă artistică (la fel cu orice creație umană) este frapată de parțialitate și tranzență, prin acești artiști arta atinge atemporalitatea. Acest tip de creator pare să treacă prin toate stadiile descrise mai sus, pentru a realiza finalmente un proces de unificare, în care polaritățile intern-extern, natură-artă, conștient-inconștient sînt depășite. În plan creator avem de-a face cu echivalentul procesului de individuare în plan psihic, prin care omul își reconstituie deplina unitate. Acești artiști bătrîni — spune Neumann (dînd ca exemple pe Rembrandt, Goethe în partea a II-a a lui *Faust*, Shakespeare, Bach din perioada *Artei Fugii*, Beethoven din epoca cvartetelor, Leonardo în ultimii ani ai vieții) — « par să fi atins imaginea și similitudinea unei forțe creatoare primare, anterioare și exterioare lumii, care, deși fragmentată în polaritățile naturii și psihicului, e în esența sa un tot indivizibil. Limitările epocii sînt în astfel de opere depășite. Inițial, fie purtat de forțe, fie rezistîndu-le, artistul le-a rămas exterior. Acum, pe măsură ce egoul său propriu e integrat de sinele ⁵⁰ creator care era dintru bun început forța directoare a existenței sale, centrul de gravitate se mută. Tensiunea inițială dintre ego, substrat inconștient și lumea externă e anulată și, în forma cea mai înaltă a acestei arte transcendente, înlocuită de un act creator care e spirit-natură, natură transfigurată » ⁵¹. Această artă nu mai e, după părerea lui Neumann, de pus în legătură cu un moment istoric. Cînd arta tradițională aprehindează esența unui arhetip, ea face acest lucru adecvînd arhetipul unui cadru fixat și orientat către lumea umană istoricește determinată. Dar în rarele cazuri cînd acest fenomen de transcendență apare, « transpersonalul pare, chiar dacă este trecut prin medium-ul umanului, să-și fi realizat propria obiectivitate, să vorbească, am putea spune, cu sine însuși. El nu mai e orientat către lumea umană, ego sau colectivitate, securitate sau insecuritate : în schimb actul creator care creează în mod

⁴⁸ *Ibidem*, p. 607.

⁴⁹ Erich Neumann, *Art and Time*, p. 99.

⁵⁰ Jung stabilește o diferență între *ego* și *sine* (*Ich* și *Selbst*) : *ego* — centru al conștiinței ; *sine* — centru al psihicu-

lui, nucleu în jurul căruia se produce individuarea ca proces integrator, unificator, totalizator, cuprinzînd atît conștiința cit și inconștientul.

⁵¹ Erich Neumann, *op. cit.*, p. 103.

misterios formă și viață în natură și psihicul uman, pare să se fi perceput pe sine și să strălucească cu propria sa incandescență <...> Unite în planul creației artistice, sinele pe care omul îl resimte înăuntru și sinele creator al lumii care se manifestă în afară, implinesc transparența realității simbolice »⁵². Rolul suprem al artei este pentru Neumann tocmai a pune în mișcare realitatea arhetipală a transpersonalului înăuntru individualului și, la cel mai înalt nivel al expresiei artistice, a duce individul însuși către transcendență, a-l ridica deasupra timpului și epocii, către un dinamism atemporal care se află în « inima lumii ». Individul creator se bucură în epoca noastră de un atit de mare prestigiu, nu numai pentru că arta suplinește pentru colectivitate activități ca cele rituale sau religioase care și-au pierdut eficacitatea, dar și pentru că el exemplifică cea mai puternică transformare posibilă și pentru că lumea pe care o creează e o imagine adecvată a realității primordiale unitare încă nedivizate de conștiință, o realitate pe care numai o personalitate creind dinăuntru unei totalități realizate în sine e capabilă să o elaboreze.

Așa cum se vede, atit pentru Neumann cit și pentru Jung, formele cele mai înalte ale activității creatoare sint condiționate de confruntarea între o conștiință care a atins gradul cel mai înalt de diferențiere și a asimilat cele mai înaintate realizări ale epocii sale și un inconștient explorat în straturile sale cele mai profunde. Sinteza acestor opuse este opera unui creator capabil să reziste violentei ciocniri în el însuși a unor principii contradictorii, să ducă această opoziție pînă la ultimele ei consecințe, făcînd din ea instrumentul propriei sale unificări psihice și echivalînd această unificare într-o formă artistică, exemplară pentru umanitate. S-ar putea crede că acest proces este presupus ca fiind condus, dirijat, împlinit de voința artistului, de capacitatea sa de a aduce elemente contradictorii la cel mai înalt grad de limpezime și inteligibilitate. În fapt, de nenumărate ori, atit la Jung cit și la Neumann, este răspicat afirmat rolul predominant în acest proces al activității inconștientului și parțiala, dacă nu totala lipsă de autonomie a egoului în dirijarea sa. Dacă pe de o parte, așa cum se scoate în evidență în textele la care ne referim, este caracteristică pentru civilizația occidentală a ultimelor secole apariția individualității creatoare ca distinctă și uneori opusă colectivității, dacă grupul nu mai constituie pentru creator acel continuum psihic la care el să fie în întregime părtaș, dacă opera sa este cea a unui insingurat, izolat și adeseori neînțeles, pe de altă parte « individul nu e niciodată atit de izolat, arta atit de separată de colectivitate pe cit ar părea la prima vedere. Am învățat să vedem conștiința individuală ca pe vocea distinctă într-o polifonie ale cărei alte voci sint mai puțin perceptibile ; în fapt inconștientul colectiv nu numai însoțește, el este cel care determină tema »⁵³. Faptele determinante nu sint, după părerea lui Neumann, egoul și conștiința, ci mișcările inconștientului colectiv. Dezvoltarea omului și a conștiinței sale depind în întregime pentru el de spontaneitatea și ordinea internă a inconștientului și acest lucru este reafirmat ca valabil chiar și atunci cînd, în cele mai înalte forme ale creației inconștientul și conștiința intră într-o relație dialectică. Ni se sugerează că nici această relație nu este opera voinței individuale, ci rezultatul « capriciului » inconștientului. (Jung : « Ceea ce egoul voiește este în cel mai înalt grad supus interferenței, pe căi de care egoul e de obicei inconștient, a autonomiei, numinozității, proceselor arhetipale »⁵⁴. Și în alt loc : « ...căci într-adevăr, conștiința nu se creează pe sine, ea provine din adîncimi necunoscute <...> Este ca un copil care se naște în fiecare zi din pîtecule primordiale al inconștientului »⁵⁵. Procesele de transformare, compensare, mutație care au loc în cadrul canonului cultural, par a fi determinate, dacă nu chiar în întregime, într-o măsură copleșitoare de inconștient, caracterizat printr-o viață proprie, prin capacitatea de a prefigura și prepara revoluții, transformări, înnoiri și ale cărui erupții periodice previn cultura de la stagnare și moarte. În aceste prefaceri artistul, chiar și acel tip al său căruia Jung și Neumann îi acordă cea mai înaltă apreciere, este mai degrabă instrumentul, mijlocul decit inițiatorul înnoirii. Nevoile timpului lucrează în artist fără voia lui, fără ca el să vadă acest lucru, fără să-i înțeleagă adevărata semnificație. În acest sens el este, după părerea lui Neumann, mai aproape de profet, de mistic. « Știm, spune Neumann, că forța creatoare a inconștientului cuprinde individul cu puterea autonomă a unei posesiuni instinctuale, că ea îl posedă fără cea mai mică considerație pentru individ, viața, fericirea și sănătatea sa. Instinctul crea-

⁵² *Ibidem*, p. 105.

⁵³ *Ibidem*, p. 88.

⁵⁴ C. G. Jung, *Memories, Dreams, Reflections*, p. 325.

⁵⁵ *Idem*, *Psychology and Religion. West and East*, C.W. vol. II, Bollingen Series, Princeton, 1969, p. 569.

tor izvorăște din colectivitate; ca orice instinct el servește voința speciei, nu a individului. Astfel omul creator e instrument transpersonalului»⁵⁶. «Spiritul timpului», coincidența de tendințe, căutări, orientare în diverse domenii ale culturii unei epoci, este explicat de Neumann pe aceleași baze. Este, crede el, cel mai puțin prezumpțios să presupunem că această forță care mobilizează simultan numeroși indivizi și care își pune amprenta asupra unui moment în evoluția culturii, este de natură transpersonală și inconștientă. În sensul cel mai general, sursa creației nu este, afirmă Neumann, nici natura, nici canonul cultural, nu sînt circumstanțele individuale sau împrejurările concrete în care trăiește și creează artistul, ci «ceva care se mișcă prin generații și oameni, epoci și indivizi, care cheamă individul cu rigoarea absolutului»⁵⁷. Tocmai caracterul involuntar, incontrollabil al scurgerii forțelor creatoare prin artist, revelează pentru Neumann «grația transformării care, ca și cum ar veni de departe, intră în eu și trece prin el. Astfel omul creator se știe ca fiind o „gură” prin care trece ceea ce a apărut în noaptea adîncă a ființei sale celei mai profunde»⁵⁸. Sînt afirmații care dincolo de tonul biblic, fac să se întrevadă, prin intermediul lui Neumann, o nuanță evasimistică prezentă uneori în teoria jungiană, «căci ceea ce intră și se transmite prin el <artist> este divinitatea însăși»⁵⁹. Accentul pe inconștient ca sursă, izvor niciodată sec al creației, pe lumea arhetipală ca determinînd «așa cum magnetul mișcă pilitura de fier», spune Neumann cu un prilej, acțiunile și inițiativele oamenilor, are drept corolar devaluarea rolului inconștientului personal și în genere circumstanțelor vieții personale a artistului. Polemica cu orientarea freudiană în această problemă capătă uneori accente virulente și este relevantă nu numai pentru concepția cu privire la actul de creație și raportul său cu personalitatea individului, dar și pentru modul în care este concepută structurarea psihicului în ansamblu, în cadrul căreia împrejurărilor vieții personale reale li se acordă o importanță minimă. Într-un studiu cu privire la «Lumea arhetipală a lui Henry Moore», Neumann își exprimă cu deosebită claritate opiniile în această privință. «Numai atunci cînd se va recunoaște că dezvoltarea psihică a omului depinde de influențele mediului numai în anumite stadii critice de tranziție — ca dezvoltarea sa fizică — dar că în general ea e direcționată de factori transpersonalii cunoscuți în psihologia analitică ca arhetipuri, numai atunci falsă teorie a cauzalității în psihanaliză va fi depășită și se va sfîrși cu adesea ridicolele căutări ale faptelor biografice care sînt presupuse a explica tot, dar în realitate înseamnă prea puțin»⁶⁰. Ghidat de această convingere, Neumann reia într-un amplu studiu dedicat lui Leonardo (*Leonardo and the Mother Archetype*) interpretarea dedicată de Freud artistului, salvîndu-l pe Freud de greșelile sale prin transpunerea interpretărilor freudiene din ambientul inconștientului personal în cel al lumii arhetipale a inconștientului colectiv. Chiar și erorile lui Freud (pe care critica le-a scos în evidență și care au pus sub semnul întrebării validitatea analizei sale) sînt profitabile și pot fi integrate, după părerea lui Neumann, într-un ansamblu interpretativ coerent, atunci cînd le extragem din contextul personal incluzîndu-le în cel arhetipal. Astfel, de pildă, dacă Freud consideră complexul matern ca pe un complex de natură personală, derivat din circumstanțe familiale și face din relația lui Leonardo cu mama sa unul din elementele de sprijin ale interpretării, pentru Neumann dominația figurii materne este un fenomen de natură transpersonală și e specifică omului creator. Arhetipul matern apare, după părerea sa, ca aspect atotgenerator al naturii și sursă creatoare, echivalent al inconștientului-izvor permanent de forme. Considerațiile cu privire la Leonardo și la rolul jucat de arhetipul matern în definirea orientării sale ca creator (o problemă asupra căreia va reveni și în studiul său despre Henry Moore) îi prilejuiesc lui Neumann precizări care completează din alt unghi de vedere tipologia artistică pe care o schițăm mai nainte. Este vorba de faptul că dominația arhetipului matern, prezența în structura psihică a unei componente feminine, constituie pentru Neumann trăsături distinctive ale artistului⁶¹.

În cîteva împrejurări Neumann caută să dea formulări mai echilibrate atît atitudinii sale față, de Freud, cît și poziției sale generale cu privire la inconștientul colectiv, cel personal, conștiință,

⁵⁶ Erich Neumann, *Art and Time*, p. 98.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 129.

⁵⁸ Erich Neumann, *The Creative Man and Transformation* (1954), în *Art and the Creative Unconscious*, p. 200.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 201.

⁶⁰ Erich Neumann, *The Archetypal World of Henry Moore*,

London, 1959, p. 68.

⁶¹ Pentru o discuție mai detaliată a problemei v. E. Neumann, *Leonardo and the Mother Archetype*, în *Art and the Creative Unconscious* și *The Origin and History of Consciousness*.

momentul istoric concret. Anumite aspecte ale «analizei reductive» (termen utilizat de jungieni pentru a desemna psihanaliza freudiană) sînt, cu aceste ocazii, calificate drept prețioase și apte de a dezvălui fapte autentice. Factorii personali de care se ocupă ea sînt, recunoaște Neumann, semnificativi, atît pentru terapia propriu-zisă, cît și pentru biografia omului creator. Dar ca și Jung, Neumann e de părere că analiza procesului creator începe tocmai acolo unde analiza reductivă se oprește — anume prin investigarea conexiunilor între factorii personali și conținuturile arhetipale ale inconștientului colectiv. Numai existența unei atare conexiuni garantează pentru Neumann posibilitatea emergenței unei opere realmente innoitoare și semnificative pentru colectivitate. Astfel de remarci aduc totuși în discuție, ca pe un factor cu oarecare importanță în echilibrul forțelor care determină procesul de creație, individualitatea, cuprinzînd atît aspectul de inconștient personal, avut în vedere de Freud, cît și personalitatea în ansamblu, ca entitate distinctă, autonomă. Dacă, așa cum arată nu o dată Neumann, dezvoltarea normală e caracterizată printr-un număr de transformări ghidate de dominante arhetipale, este pe de altă parte dificil de operat «pe viu» o distincție netă între personal, individual și arhetipal. «În orice ontogeneză arhetipul se cristalizează în și prin personal și individual. Astfel orice copilărie e în același timp „copilăria ca atare” și „copilăria mea”. Toate formele de transformare sînt comune speciei în ansamblu și în același timp destin unic, individual»⁶². Prin intermediul individualității, al personalității unice, irepetabile, arhetipurile sînt făcute părtașe la o sinteză în care experiența imediată a vieții e pusă în relație cu formele inconștientului. Arhetipul ca structură lipsită de formă e supus unei variații introduse de mediul prin care trece. Forma sa se schimbă în funcție de timp, loc și constelația psihologică a individului prin care se manifestă. Acest proces dă pentru Neumann socoteală de diferențele stilistice care apar în culturi dominate de aceleași structuri arhetipale. Astfel de pildă, remarcă el, arhetipul matern ca entitate dinamică în substratul psihic își reține întotdeauna identitatea, dar capătă «stiluri» diferite în funcție de timp, loc, personalitatea prin care se manifestă. Variațiile stilistice se datorează faptului că entitatea arhetipală intră într-o sinteză unică cu o situație istorică precisă (acest principiu explică pentru el faptul că, deși dominată de același arhetip, lumea arhetipală a Egiptului a fost formată de o concepție statică a eternității și timpului, în timp ce în America Centrală aceeași lume arhetipală e aproape invadată de o junglă de ornamente pentru că aici aspectul «omnidevorant al Mamei Teribile» e predominant).

Aș dori să mă refer pe scurt la unele considerații cu privire la arta modernă, căreia Neumann îi acordă o atenție specială în eseurile sale. Așa cum arătam, descriînd evoluția stadială a artei în relație cu epoca, trăsătura distinctivă a epocii moderne este pentru Neumann dezintegrarea canonului cultural, al aceluia complex de valori, arhetipuri, simboluri, atitudini definite cu oarecare fermitate și menținînd în epoci de stabilitate o relație de echilibru cu lumea inconștientului. Dacă în trecut eclipsa unor valori și apropierea din inconștient a altor arhetipuri restabileau echilibrul reformîndu-l în jurul unui canon cultural nou, «haosul și panica» provocate de distrugerea ordinii canonice nu sînt calmate acum, după diagnosticul lui Neumann, de profilarea altor arhetipuri, a căror izbucnire din inconștient poate să fi provocat de altminteri colapsul canonului. Aici reapare, aplicată caracterizării artei moderne, concepția lui Neumann cu privire la inconștient ca principală sursă a transformărilor care au loc în civilizație. «Dacă am abandonat unitatea externă, cvasirealitatea, aceasta s-a întîmplat ca răspuns la o forță copleșitoare din noi»⁶³. Neumann descrie lumea modernă ca pe o lume în care, ca simptome ale dezintegrării culturii, se instalează incertitudinea, insecuritatea, sentimentul de izolare, însingurare, alienare. «Conceptele de școală, tradiție, stil par să fi dispărut. La distanță putem desigur descoperi rudenii, dar fiecare individ pare să simtă necesitatea de a o lua de la început pe cont propriu»⁶⁴. De aici ivirea unor personalități ca Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Rousseau, Munch, Klee, Matisse, Chagall, care ar constitui fiecare o lume în sine, trudind singuri pentru a stăpîni haosul care îi amenință, luptînd pentru a-i da formă, «fiecare cu o disperare proprie caracteristică». Dezorientarea și haosul valoric specifice lumii moderne se reflectă în artă prin dominația disonanței, prin disoluția formei, ceea ce s-ar exprima pe plan libidinal prin retragerea libidoului din lumea

⁶² Erich Neumann, *The Creative Man and Transformation*, p. 153.

⁶³ Idem, *Art and Time*, p. 116.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 111.

PROBLÈMES DE LA CRÉATION ARTISTIQUE ET D'INTERPRÉTATION DE L'OEUVRE D'ART DANS LA PENSÉE JUNGIIENNE

R É S U M É

L'étude se propose de mettre en évidence un ensemble d'idées élaborées dans la perspective des conceptions de Jung, concernant les problèmes de création et d'interprétation de l'œuvre d'art. Un premier pas dans cette démarche est celui d'esquisser, en faisant constamment appel aux textes de Jung, quelques-uns des concepts fondamentaux de sa pensée, dépassant par leurs implications la sphère de la psychologie pour embrasser l'ensemble des formations culturelles. Il s'agit de concepts tels que libido, archétype, symbole, inconscient, dont la définition — indispensable en tant que prémisses d'une analyse des phénomènes artistiques — s'effectue tant de l'intérieur de la pensée de Jung que par rapport aux positions méthodologiques freudiennes. L'étude précise en ce sens les éléments qui distinguent la pensée de Jung de celle freudienne, jusqu'au point où elles deviennent irréconciliables, en raison, d'une part, d'une manière différente de comprendre les mécanismes et la structure du psychique et, d'autre part, d'un abord différencié, à bien des égards, du problème de l'origine, de la fonction, de la structure de l'œuvre d'art et du mécanisme spécifique au processus de création. Ayant montré qu'en dépit des fréquentes références à l'art (et tout particulièrement à la littérature) ce domaine n'a pas revêtu une forme systématique dans les écrits de Jung, l'étude recourt, pour la discussion des problèmes se référant à ce domaine, à quelques ouvrages de Erich Neumann, disciple de Jung, préoccupé par les possibilités d'application des concepts de Jung aux phénomènes artistiques. Neumann suggère, partant de prémisses fidèles à la pensée de Jung, une explicitation de l'évolution de l'art, élabore une « typologie » des créateurs (qui implique une hiérarchie des valeurs) et insiste, à l'instar de Jung, sur le caractère créateur de l'inconscient collectif, source et dépositaire de formes, par rapport auquel la personnalité individuelle apparaît comme étant dépourvue d'autonomie créatrice. On souligne la spécificité d'un abord des problèmes de l'art sur des bases jungiennes, l'adhésion à l'ensemble méthodologique de Jung semblant ouvrir des possibilités auxquelles l'exégèse freudienne de l'œuvre d'art se montrait moins intéressée.

CONTRIBUȚII PRIVIND ACTIVITATEA ARTISTICĂ ÎN BANATUL SECOLULUI AL XIX-LEA

(Documente inedite)

La prima vedere, ținând seama de stadiul cercetărilor, începute încă în primele decenii ale secolului trecut de către Ioachim Miloia și continuate de-a lungul anilor de către Aurel Cosma, G. Postelnicu, Victor Birlea, Dimitrie Comșa, Ștefan Gomboșiu, Ion S. Udrea, C. Stoicănescu, C. Miu-Lerca, Ion Frunzetti, s-ar putea considera că nivelul de cunoaștere a datelor în legătură cu activitatea artistică din Banatul secolului al XIX-lea este satisfăcător. Cu toate acestea, în urma unei atente cercetări de teren, precum și prin studiul unor documente de arhivă inedite, am constatat existența unei serii de goluri de informație referitoare mai ales la filonul autohton al artei bănățene, atât în privința secolelor XVII și XVIII (cei peste 120 de meșteri zugravi, iconopiseți, naleri, argintari etc. din această epocă sînt în mare parte nementionați de către autorii la care ne-am referit), cît și în ceea ce privește dezvoltarea acestui filon pe parcursul secolului al XIX-lea.

Pînă în prezent, nici o lucrare de specialitate nu a menționat încă existența unor contracte de pictură, nu a utilizat datele cuprinse în scrisorile unor pictori ori în anumite planuri arhitectonice de clădiri laice ori religioase, documente care oferă unele dintre cele mai concrete date despre prezența în această regiune a unei foarte active vieți artistice. Cunoașterea unei atare documentații ar fi dovedit, de la bun început, seriozitatea cu care era privit actul de creație artistică, faptul că el nu era tratat cu indiferență birocratică, ci ca o moștenire a înaintașilor al căror talent și muncă erau deosebit de prețuite.

Pe lângă aceste caracteristici, din studiul documentelor se mai desprinde una, poate cea mai importantă: dragostea pentru frumos. Locuitorii comunelor și satelor bănățene nu se mai mulțumesc cu orice pictură, ci specifică în unele contracte cerința ca lucrarea să fie «după mustra și proporția ...» altei lucrări,

pe care ei o consideră frumoasă, cu atît mai mult cu cît bisericile trebuiau să aibă «... eleganța cea mai mare ...», așa cum se evidențiază pe la 1878 într-un act referitor la biserica din «orașul Moldova-Nouă» (jud. Caraș-Severin, n.n.).

S-a afirmat și se afirmă în continuare că în arhitectura Banatului din secolele XVIII și XIX au fost preluate planuri, forme, volume din arhitectura barocului. Consultarea atentă a materialului existent în arhive demonstrează însă faptul că uneori preluarea aceasta a fost impusă datorită unor condiții istorice și sociale obiective.

Începînd cu primele acte din fondul Comandamentului General Bănățean (Arhivele Statului, filiala Timișoara), vom remarca faptul că atunci cînd este vorba despre construcții eclesiastice, în documentele respective se specifică necesitatea unei aprobări din partea Consiliului Aulic de război din Gratz ori Viena¹. Pentru a fi aprobate, cererile de construcție au nevoie de *plan* și *deziz*, care trebuie prezentate tot Consiliului Aulic, așa cum reiese și dintr-un act emis la Viena la 12 iunie 1773². Acestor acte le putem adăuga un altul, datat 1837³, prin care se propunea *uniformizarea* planurilor de construcție pentru bisericile ortodoxe române. Unul dintre exemplele cele mai concludente în acest sens rămîne vechea biserică de lemn a Făgetului, construită în jurul anului 1700, și care a fost vindută pentru 300 fl.v.a. comunei Coșava (jud. Timiș), în 1893. Această biserică, care fusese construită într-un stil autohton, capătă la rezidirea ei elemente

¹ Arhivele Statului, filiala Timișoara, fond C.G.B., Gratz, 1 august 1728, pachet 2, act 20.

² Ibidem, Viena 12 iunie 1773, pachet 27, act 52.

³ Ibidem, 1837, 355/36; cf. I. D. Suciu, *Monografia Mitropoliei Banatului*, Timișoara, 1977, p. 163.

Unul dintre pictorii care au lucrat la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui de-al XIX-lea, distingîndu-se și în materie de portretistică, a fost Pavel Giurković sau Giurgev. A lăsat foarte multe portrete ale fruntașilor din satele și orașele colindate de el, în special din Banat. În 1818 lucrează o icoană pentru biserica din Folea (jud. Timiș). În același an, la 30 ianuarie, el semnează un contract cu comuna bisericească din Lugoj, în vederea pictării iconostasului, precum și a unor piese de mobilier liturgic (stranele, tronul episcopal etc.). A lucrat aici între 1818—1821. Costul total al lucrării a fost de 5 000 fl.v.a., onorariu ce a cuprins și suma pretinsă pentru pictarea icoanei bramului de pe fațada bisericii, piesă pentru care a avut discuții cu comunitatea, deoarece se pare că nu a fost la nivelul artistic al unei lucrări analoage, aflată la Oradea. (Tema icoanei a fost « Adormirea Maicii Domnului »). Printre alte obligații contractuale a avut și pe aceea de a serie pe icoane *cu cuvinte românești*. Aici a lucrat cu ajutoare printre care și Lazăr Gherdanovici (Gherdan?) din Lugoj și sculptorul Alexie Teodorovici din Oradea, cel care a sculptat tronul episcopal și ușile laterale (diaconești) ale iconostasului. Pentru sculptură a primit 7 000 fl.v.a.¹⁸. Tot de la Giurković se mai păstrează la Lugoj un frumos portret de femeie (*Femeia cu trandafir*, ulei pe pinză 69/55 cm, semnat stînga jos, cu alb), portret ce dezvăluie realele calități artistice ale pictorului.

Un alt contract de pictură la care dorim să ne referim este datat 1837, anul cînd se pictează biserica din Obreja (jud. Caraș-Severin)¹⁹. De acest contract am luat cunoștință datorită unui raport al Regimentului Grăniceresc Valahio-Iilir nr. 13, din Caransebeș, către Înalțul Comandament General Militar Bănățean. Raportul sună astfel (traducere din germană): Nr. 127/1837, Regimentul Grăniceresc Valahio-Iilir, Nr. 13, Către Înalțul Comandament General Militar Bănățean, A.M. 355/21. Raport. Întrucît prin înțelegerea intervenită între comuna Obreja și pictorii Nicolae Saiman și Trifon (Trifon, n.n.) Achimescu, privind pictarea bisericii lor cu prețul acordat per 500 fl. toată averea bisericească s-a epuizat. Compania de la Ohaba, pe baza Ordinului nr. 3371 din 7 decembrie a. tr. al Înalțului Comandament General Militar Bănățean, a declarat [...] că avînd în vedere că biserica de la Obreja aflîndu-se în stare destul de bună, un timp îndelungat nu va avea nevoie de reparații [...] capitalul care va fi folosit pentru pictarea acestei biserici [...] Caransebeș la 6 ianuarie 1837. ss. Roth colonel ».

¹⁸ Ibidem, Arhiva parohiei ortodoxe române din Lugoj, an 1818 (prin bunăvoința drd. Vasile Muntean).

¹⁹ Arhivele Statului, filiala Timișoara, fond C.G.B., 355/21.

Deci biserica, astăzi declarată monument istoric, a fost pictată de Trifon Achimescu și Nicolae Saiman, se pare, ambii localnici. De primul vom auzi și în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, lucrînd tot în satele din jurul Caransebeșului, dar de Nicolae Saiman nu se mai știe nimic deocamdată, după data acestui contract. La 20 martie 1866, preotul Alexie Nediei din Ciclova Montană (jud. Caraș-Severin) cerea aprobarea de la Episcopia Caransebeșului privind restaurarea picturii din Biserica de către pictorul Demetriu Turcu din Oravița. Biserica a fost zugrăvită de acesta cu prețul de 425 fl.v.a. Lucrările se pare că s-au terminat în august 1866, deoarece actul datat din 19 august și semnat de același preot spune că: « ... cu pace și cu dragoste împăcîndu-se și solvîndu pre numitului Pictoru pana la unu cruceri ... » ceea ce demonstrează că la această dată lucrarea a fost și plătită²⁰.

La 10 iunie 1869 s-a făcut un pre-deviz care enumera scenele ce urmau a fi pictate în biserica din Jupa (jud. Caraș-Severin). Se pare că lucrarea a executat-o pictorul academic Iuliu Erekel din Viena, consemnîndu-se că lucrează și după « cerințele » bisericii ortodoxe²¹. Nu se specifică suma la care se ridică costul lucrării și nici alte date în legătură cu această lucrare nu mai deținem. Aceleași lacune de documentație sînt specifice și pentru biserica din comuna Lăpușnic (jud. Timiș) (Lăpușnicu Mare? — jud. Caraș-Severin). Deși actele precizează că la 1877 s-a « zugrăvit iconostasul », ele nu menționează numele meșterului. Pictura de pe tîmpla bisericii, care se mai păstrează, poartă atît amprente stilistice ale sfîrșitului de secol al XVIII-lea, cit și unele ce sînt specifice jumătății secolului al XIX-lea.

Dintr-un proces verbal din 18 iunie 1878 reiese că membrii comitetului parohial al comunei Boșneagu (Moldova-Nouă, jud. Caraș-Severin, n.n.) aprobă pictarea bisericii deoarece: « ... pre dinafară se vede alb frumoasă și înlăuntru [este] neagră și afumată ca o peșteră ». S-au primit două oferte: cea a pictorului Nicolae Maresescu, pentru suma de 2154 fl.v.a. și cea a pictorului George Putnic (din Biserica Albă), pentru suma de 1 900 fl.v.a. După ce au fost văzute mai multe lucrări executate de acești pictori, comitetul se decide pentru Gh. Putnic. Pe lîngă pictură, această sumă includea și plata lucrărilor de aurire a tronului și a ușilor împărătești de la icoane. Contractul nu apare, dar din actele datate 30 iunie și 24 august 1878 și semnate de protopopul Popovici din Iam (jud. Caraș-Severin) reiese că: « ... biserica din orașul Moldova-Nouă » avea odăjdii, clopote, sfeșnice, candelă, strane, icoane și cărți bisericești cit și « ... eleganța cea mai mare ». Nu avea nevoie decît de zugrăvire

²⁰ Arhiva Mitropoliei Banatului, Timișoara, fond Caransebeș, act 197 1866 — B.

deoarece la 1848 a ars, de atunci fiind neagră « ca coșul ». Se mai precizează că pictorul garantează pictura și aurirea pe termen de trei ani și că orașul avea un capital de 2 308 fl., 68 kr.w.a.²².

La 20 iunie 1879 s-a semnat un alt contract de pictură, între comuna Sacoșul Turcesc (jud. Timiș) și pictorul Ioan Hoffman din Timișoara-Iosefin. Pentru suma de 630 fl.v.a. pictorul trebuia să picteze biserica (nu se specifică subiectele scenelor) și să repare iconostasul, care avea și el nevoie să fie pictat. Iconostasul trebuia făcut asemenea celui din Ghiroda (jud. Timiș), iar cerimea bisericii la fel ca cea din Cheveresul Mare (jud. Timiș). Ramele icoanelor de pe iconostas trebuiau sculptate și aurite, iar icoanele aveau să fie pictate pe pinză. Interesant rămâne faptul că acest contract *nu s-a aprobat* datorită faptului că *nu s-a specificat iconografia și că biserica nu avea bani*²³.

În 13 octombrie s-a încheiat un contract pentru pictarea bisericii din comuna Topleț (jud. Caraș-Severin) cu pictorul Nicolae Hașca stabilit la Orșova Veche, dar născut în această comună. Lucrarea s-a executat în anul 1879, fiind o completare la vechea pictură, așa cum reiese din contract, deoarece pictorul se obliga să zugrăvească și „restu rămasu...”, adică cerimea, corul și pereții.

Au fost pictate următoarele figuri și scene: *Isus Pantocrator, Învierea lui Lazăr, Maica Domnului Orantă, Înălțarea cu trupul la cer a Maicii Domnului, Isus pe mare, Isus în casa Martei, Sf. Ilie, Arhidiaconul Ștefan*. Pictura a fost executată în ulei iar decorațiile în « fresco » — se spune în contract — dar este vorba de tempera. Lucrarea a costat 400 fl.v.a. iar contractul prevedea și restaurarea, pe gratis, a icoanelor deteriorate. Se mai specifică în contract că toate tablourile « vor forma după proporția locului », iar comuna va executa schela, va da un ziler, lapte, evartir (locuință, n.n.) și trăsură²⁴.

După numai doi ani zona Oraviței devine din nou centrul unei activități artistice deosebite, al cărei impuls se datorează pictorilor și sculptorilor din acea parte, îndeosebi, se pare, pictorului Filip Matei din Bocșa Montană (jud. Caraș-Severin) și meșterului sculptor țaran Nistor Boșioc din Berliște. Ultimele două decenii ale secolului sînt marcate de apariția unor noi pictori, unii veniți din afara Banatului, alții ridicați din această regiune, pictori care prin talentul lor și efortul muncii depuse au contribuit substanțial la prestigiul artei bănățene și la înscrierea ei în aria culturii naționale.

Astfel Filip Matei, « pictore întreprindătoriu » din Bocșa Montană, semnează la 7 iunie 1881 contractul cu parohia Mercina pentru zugrăvirea bisericii în ulei. Această lucrare a costat 1 080 fl.v.a. iar pictorul a garantat pentru ea pe o perioadă de 10 ani. Nu s-a pictat toată biserica, pronaosul și icoanele de pe strane fiind doar *renovate*, ceea ce ne duce la concluzia că exista o pictură anterioară. Interesant rămîne și faptul că pentru licitație a fost invitat pictorul Gottlieb Guntzel din Budapesta, cel care a pictat la Srediștea-Mică (Iugoslavia)²⁵.

Tot pictorul Filip Matei, « pictor și auritor » a semnat la 7 mai 1882 un alt contract pentru pictarea bisericii din Agadici (jud. Caraș-Severin) după « *muștra și proporția* » celei din comuna Mercina, pentru suma de 800 fl.v.a. Contractul mai stipula începerea lucrului la 24 mai 1882 și terminarea lucrării la 8 noiembrie 1882. Tehnica folosită a fost uleiul pe zid, lucrarea fiind garantată pentru 10 ani. Dintr-un act emis la Oravița Montană la 7 octombrie 1882 aflăm că pictura de la Agadici a fost deja terminată. Se pare că pictorul a avut unele neplăceri din cauza încheierii contractului fără aprobarea, în prealabil, a Consistoriului din Caransebeș, lucru care a atras *publicarea* acestei incorectitudini în toate comunele episcopiei²⁶. Tot în 1882 s-a zugrăvit și biserica din Giurgiova (jud. Caraș-Severin), dar nu ne-a rămas nici un document scris.

Un an mai târziu, în 1883, aflăm de « zugrăvirea » bisericii din Surducul Mic, dar nu știm cine a fost meșterul, deoarece actele indicate de protocol lipsesc. În același an aflăm și despre venirea unui nou pictor la Lugoș, în persoana lui Basile Hoida de Moiseiu, « pictor și sculptor român » din Marmăția (Maramureș, n.n.), care în scrisoarea din 29.XII.1883, adresată episcopului și Consistoriului din Caransebeș, cere să fie recomandat, prin circulară, clerului din dieceză pentru a primi comenzi de lucrări.

Activitatea pictorului Filip Matei se evidențiază din nou în 1884, prin contractul semnat cu comuna Valeapai (jud. Caraș-Severin) pentru pictarea bisericii. Aceste date le aflăm dintr-un proces-verbal din 8 august 1884 în care se mai preciza că pictorul, pe lângă zugrăvirea bisericii, urma să mai picteze și un prapur, lucrare ce se încadra în suma globală de 530 fl.v.a.²⁷. S-a pictat și timpla. Se pare că biserica a mai fost pictată și înainte, deoarece în contract se stipulează zugrăvirea acelorași scene și sfinți care au mai fost pictați.

Nu se știe ce cauze au obligat în 1884 pe Filip Matei a trimite o scrisoare justificativă episcopului și Consistoriului diecezan din Caransebeș, prin care a arătat că a făcut « pracsă »

²² Arhiva Mitropoliei Banatului, Timișoara, fond Caransebeș, act 917/1869 și 1050/1869.

²³ Ibidem, act — 486/1878 — B; act — 622/1878 — B.

²⁴ Ibidem, act — 835/1879 — B.

²⁵ Ibidem, act — 451/1879 — B.

²⁶ Ibidem, act — 486/1881 — B.

²⁷ Ibidem, act — 110/1883 — B.

²⁸ Ibidem, act — 590/1884 — B.

de 35/27,5 cm. dărabul », iar costul a fost de « 3 fl. dărabul »⁴¹.

Din primăvara anului 1892 se pregătea, în zona Oraviței, o nouă și mare lucrare de pictură, lucrare ce a început cu întocmirea devizului, la 27 aprilie 1892, de către pictorul Filip Matei pentru pictarea din nou și aurirea timplii, tronurilor arhieresti, pentru executarea unui chivot, a unor ripizi etc. la biserica din comuna Berliște. În deviz suma se ridică la 7 172 fl.v.a. Se mai preciza că pictura să fie făcută cași aceea din Seleuș (Iugoslavia), adică iconostasul în ulei pe pinză lipită pe lemn iar pictura murală în ulei.

La 11 aprilie 1893, la ora 10 dimineața, s-a ținut o licitație la care au participat cinci pictori : Bartolomei Delliomini din Zorlențul Mare (jud. Caraș-Severin), George Măreșescu din Reșița, Gheorghe Putnic din Biserica Albă, Filip Matei din Bocșa Montană și Nicolae Hașca din Oravița. Fiecare pictor a fost obligat să prezinte o icoană cu același subiect, *Sf. Ioan Botezătorul*. Înaintea licitației, la 13 martie 1893, pictorul Bartolomei Delliomini trimite o scrisoare, din Zorlențul Mare, episcopului din Caransebeș, prin care cere aprobarea de a participa la licitație fără a depune, cum se cerea, un vadiu de 10%, deoarece situația materială nu i-o îngăduia. În timpul desfășurării licitației locuitorii comunei au ridicat icoana pictată de Delliomini, strigându-i numele. Contractul s-a încheiat între comuna Berliște și pictorul Bartolomei Delliomini la 30 martie/11 aprilie 1893 și a fost aprobat la 30 decembrie 1893.

În contract se dau amănunte asupra iconografiei ce trebuia respectată de pictura murală și a timplii. Suma la care s-au ridicat lucrările a fost de 3 400 fl.v.a., sumă cu care pictorul s-a retras la început din licitație. Un al doilea contract a fost încheiat în 31 martie/12 aprilie 1893, cu auritorul Antoniu Biffi din Lugoj, pentru aurirea timplii, a « 41 darabe de scaune », patru ripizi, două cruci și a chivotului bisericii cu prețul de 1 000 fl.v.a. Auritorul se obliga să folosească foiță bună numită Catarina și să-i dea luciu și să încheie lucrarea la unan de la semnarea contractului. La licitația pentru aurire trebuiau să participe : Antoniu Biffi din Lugoj, Eugeniu Spang din Timișoara, Iosif Kerbler din Biserica Albă, Filip Matei din Bocșa Montană, dintre care au participat doar primii doi, pornindu-se de la suma de 2 300 fl.v.a. Semai specifică în acte că acceptarea contractului de către Biffi a fost condiționată de atribuirea lucrării lui Delliomini.

Din acel moment s-a declanșat un scandal mare, în urma protestelor vehemente ale unor oameni și a pictorului Filip Matei. Din scrisoarea pictorului Filip Matei către episcopia Caransebeșului, la 10 aprilie 1893, aflăm că Bartolomei Delliomini și «șneiderul» Biffi, auritorul din

Lugoj, au cumpărat oamenii cu băutură. Se mai menționează că în decurs de un an este al treilea caz de ilegalitate și abuz comis de protopopul Filip Adam din Biserica Albă. Tot din această scrisoare aflăm că Filip Matei a fost elevul «regretatului» Nicolae Popescu cu care a lucrat biserica din Pesac (jud. Timiș) și că a avut învățăcei pe Ion Zăicu, pe George Măreșescu din Reșița, Antoniu Ștefulescu din Reșița, Iosif Liuba din Maidan (jud. Caraș-Severin), Ion Secoșian din Torac (Iugoslavia) și Iosif Matei din Pesac. În 20 de ani de activitate, deci începând din 1873, Filip Matei a pictat 16 biserici.

La scrisoarea trimisă de Filip Matei se mai adaugă alte două, una expediată la 16 aprilie 1893 de către auritorul (*Kirchen Vergolder*) Eugen Spang din Timișoara, prin care anunță consistoriul din Caransebeș că de fapt Biffi nu este auritor de meserie ci croitor, și a doua, datată 21 mai 1893, trimisă de președintele comitetului parohial din Berliște, Martin Scăfiță, care susține pe Filip Matei și îl elogiază pentru toată activitatea lui de pictor.

La rindul lor, locuitorii din Berliște răspund printr-un act datat 25 aprilie 1893, contestând acuzațiile pictorului Filip Matei, act ce a fost iscălit de 146 locuitori, în favoarea lui Delliomini.

Tronurile și scaunele au fost executate de sculptorul Nistor Bosioc și fiul său Iosif, din Berliște, așa cum reiese dintr-o scrisoare datată 28 aprilie 1893. Lucrările s-au terminat în toamna anului 1894, iar recepția s-a făcut la 25 februarie 1895 de către pictorul Gheorghe Putnic care a avut cuvinte de laudă la adresa lucrării. Costul total al lucrărilor s-a ridicat la 5 175 fl.v.a. În 30/18 septembrie 1895, pictorul Bartolomei Delliomini scria din Zorlențul Mare Consistoriului din Caransebeș că mai avea de primit din Berliște, pentru lucrări, suma de 235 fl. și 44 kr. v.a.⁴².

Încorectitudinile comise, în «cazul Berliște», de către protopopul Filip Adam din Biserica Albă, asupra cărora pictorul Filip Matei atrăgea atenția în scrisoarea din 1893, nu făceau decât să confirme un mai vechi procedeu. Același protopop este implicat și în cazul lucrării de la biserica din Vrăniuț (jud. Caraș-Severin). Devizul fusese făcut la 26 aprilie 1892 de pictorul Filip Matei, care în acea perioadă lucra la Cielova Montană. Pictura bisericii și lucrările de aurire au fost atribuite, ca urmare a unei false licitații, fără licitanți, ținută la 23 august/4 septembrie 1892, pictorului Gheorghe (Gioca) Putnic din Biserica Albă pentru suma de 2 449 fl.v.a. Încorectitudinea procedurii a declanșat imediat reacția locuitorilor ca și a pictorului Bartolomei Delliomini, după cum atestă scrisoarea datată din 14 septembrie 1892 și trimisă din Zorlențul Mare. Împotriva lici-

⁴¹ Ibidem, act - III. 255/1892.

⁴² Ibidem, act - III. 328/1892.

tației a mai protestat și pictorul Filip Matei, acuzat de protopopul Filip Adam, care nu avea, probabil, alte argumente, că ar fi lucrat în 1884 pictura bisericii din Iertof (jud. Caraș-Severin) fără acte ⁴³.

Bisericile erau înfrumusețate și cu lucrări exterioare din fier forjat, cum este de pildă gardul de la Dognecea, executat în 1893 după schițele lui Costa Filipovici din Virșeț ⁴⁴. Tot în acest an, 1893, la Caransebeș, pictorul Bartolomei Delliomini a zugrăvit crucea familiei Ioan Peța, din str. Ardealului, pentru suma de 300 fl. v.a., așa cum se specifică în Protocol, la data de 1 mai.

Contractul încheiat la 22 mai 1894 între comuna bisericească din Dubova (jud. Caraș-Severin) și pictorul Filip Matei stipula pictarea bisericii pentru suma de 1 400 fl.v.a., pînă la data de 8 noiembrie 1894. Lucrarea s-a terminat în 23 octombrie 1894, cerindu-se recepția ei. Obiecțiile celui care a recepționat lucrarea au fost că pictura în ulei este foarte bună însă zugrăveala cu tempera de clei este slabă și se șterge. Pictorul a fost obligat să remedieze acest neajuns. În acte apare și un Carl Hensel, pictor din Orșova, care a trimis și el un deviz preliminar. La licitație au participat doar Filip Matei și George Maresescu ⁴⁵.

Un alt contract a fost încheiat între comuna bisericească din Petnic (jud. Caraș-Severin) și pictorul Bartolomei Delliomini, pentru pictarea bisericii, precum și a trei tablouri, pentru suma de 700 fl. v.a. Contractul, semnat la 10 iunie 1893, prevede executarea lucrărilor pentru anul în curs. După terminarea picturii din biserică, Delliomini a mai pictat probabil și iconostasul, pentru suma de 290 fl.v.a. Lucrarea a fost terminată în 17 septembrie 1893, cînd s-a cerut o comisie de recepție ⁴⁶.

La 13 iunie 1893 s-a încheiat un contract între comuna bisericească Teregoва (jud. Caraș-Severin) și pictorul Bartolomei Delliomini privind pictarea iconostasului și altarului pentru suma de 700 fl. v.a. ⁴⁷.

Anul 1894 debutează tot cu un contract încheiat de Bartolomei Delliomini, de data aceasta cu comuna bisericească din Berliște, la 5 martie 1894, pentru executarea unui prapur de mătase cu două fețe și « ciucuri roșii, galbeni și vinăți (albaștri) ». Pe prapur au fost pictate scenele: *Sf. Treime și cei patru evangheliști și Adormirea Maicii Domnului și îngerii*, pe o parte, iar pe cealaltă parte: *Înălțarea Domnului, Sf. Gheorghe, Sf. Paraschiva, Arhanghelul Mihail, Sf. Nicolae și Nașterea Maicii Dom-*

nului și îngerii. Costul lucrării a fost de 375 fl. v.a. ⁴⁸.

În 10/22 aprilie 1894 pictorul Carl Hensel din Orșova a încheiat un contract cu comuna bisericească din Iablanita (jud. Caraș-Severin) privind «... lustruirea (renovarea, n.n.) tuturor icoanelor» și decorațiilor din biserică pentru suma de 200 fl.v.a. Lucrul a început în 25 aprilie 1894 și s-a terminat, după cum se stipula în contract, la 25 mai 1894. La 15 iunie 1894 se cerea sfințirea bisericii, deci lucrarea fusese terminată ⁴⁹.

Scrisoarea adresată către episcopia Caransebeșului de pictorul Gheorghe Baba, la 13 mai 1895, prin care cerea să fie recomandat unor parohii, ne dezvăluie și greutățile întâmpinate ca student la « Școala Cesaro Regească de Belle Arte » din Viena. Pentru a dovedi că o absolvisese, alătură și atestatul, după cum se precizează în scrisoare. Din păcate acest atestat nu l-am găsit printre actele respective ⁵⁰.

La 6/18 iunie 1895 s-a ținut la Iaz (jud. Caraș-Severin) o licitație pentru executarea lucrărilor de renovare în interiorul bisericii, cît și a lucrărilor de sculptură a iconostasului, licitație la care au participat: arhitectul Adrian Diaconovici din Bocșa Montană, pictorul Filip Matei și Wilhelm Halmagyi din Iaz. Prețul de la care se pleacă este de 920 fl.v.a. și 80 kr. Lucrarea a fost luată de Wilhelm Halmagyi pentru suma de 770 fl. v.a. Interesantă a fost licitația pentru pictură, auritură și vopsit, care se ridică la suma de 1 083 fl.v.a. și la care au participat pictorii Gheorghe Baba, Bartolomei Delliomini și Filip Matei. După 59 de strigări (la licitație) lucrarea este atribuită lui Filip Matei pentru suma de 420 fl. v.a. Contractul a fost încheiat la 6/18 iunie 1895 și se stipula: pictarea iconostasului, aurirea ramelor, *restaurarea picturii existente* și pictarea unui tablou nou pe cerimea altarului, cît și rezugrăvirea cîmpului cerimii. Un act din 19 septembrie 1896 precizează că planul iconostasului a fost făcut de Iosif Weber după modelul celui de la biserică Sf. Gheorghe din Caransebeș, iar părțile componente au fost executate de Halmagyi și Kis din Iaz, dar la asamblarea lor s-a văzut că nu este ca iconostasul din Caransebeș. Un proces verbal din 26 septembrie 1896 semnalează că lucrarea din Iaz s-a terminat iar pictorul Filip Matei a mai primit în plus 592 fl.v.a. pentru alte lucrări ⁵¹.

Încă din 29 decembrie 1895 sculptorul Nistor Bosioc a făcut devizul pentru sculptarea și aurirea iconostasului din Oravița Română, iconostas ce urma să fie făcut din lemn de tei. La 6 ianuarie 1896 s-a semnat un contract între sculptorul Nistor Bosioc, fiul său Iosif și comuna

⁴³ Ibidem, act — III.161/1892.

⁴⁴ Ibidem, act — III.182/1893.

⁴⁵ Ibidem, act — III.362/1893.

⁴⁶ Ibidem, act — III.188/1893.

⁴⁷ Ibidem, act — III.173/1893.

⁴⁸ Ibidem, act — III.252/1894.

⁴⁹ Ibidem, act — III.182/1894.

⁵⁰ Ibidem, act — III.187/1895.

⁵¹ Ibidem, act — III.172/1896.



Fig. 1. — Schiță de Henric Trenk reprezentind o vedere exterioră a bisericii din lemn, azi dispărută din Ghermănești Snagovului.

cilor de lemn din țara noastră sînt unanimi în a-l considera printre cele mai de început.

Precizăm că presupunerea de mai sus, făcută cu privire la forma absidei altarului, care decurge din aceea că schițele nu lasă să se vadă această parte a bisericii, este confirmată întru totul de amintirea localnicilor și întărită de faptul că această rezolvare de plan este cel mai des întâlnită în Țara Românească.

În ceea ce privește elevația, aceasta nu se diferențiază prea mult de aceea a unei locuințe țărănești clasice. Pînă și lipsa ferestrelor de pe perețele de miazănoapte le apropie. Doar scundul turn clopotniță, de forma unei prisme patrurate, înălțat deasupra pronaosului și crucile de pe înălțimile acoperișului dezvăluie privitorului menirea clădirii.

Prispa ce înconjură corpul bisericii pe laturile de miazănoapte, apus și miazăzi este susținută de stâlpi dispuși la cele patru colțuri ale clădirii, precum și de-a dreapta și stînga intrării. Aceștia, ciopliți în patru dungii netede, sînt legați între ei de o balustradă plină, alcătuită din dulapi masivi de stejar așezați orizontal. Cumpătarea în alegerea mijloacelor de realizare a acestei prispe accentuează și mai mult sobrietatea și simplitatea desăvîrșită a întregii compoziții.

Amplasamentul ei în zona, care poate fi socotită astăzi ca inima foștilor codrii ai Vlăsiei ne face să presupunem că întreaga biserică pe care o descriem a fost, la timpul său, durată din lemn de stejar.

Imaginea interiorului bisericii izbește în primul rînd prin grația traseului arcelor în multiple acolade de deasupra golurilor care străpung perețele dintre pronaos și naos. Acesta împrumută de la bisericile din zid sistemul arcadelor rezemate pe stâlpi. Placajul din scînduri așezate vertical deasupra arcelor celor trei goluri este, de bună seamă, o adăugire

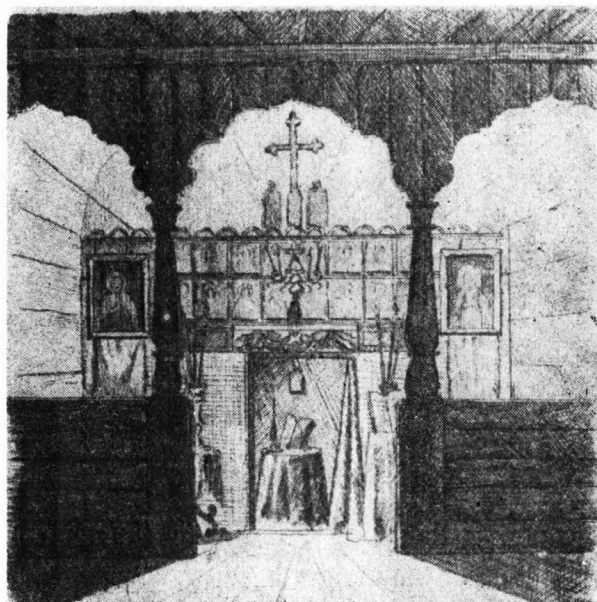
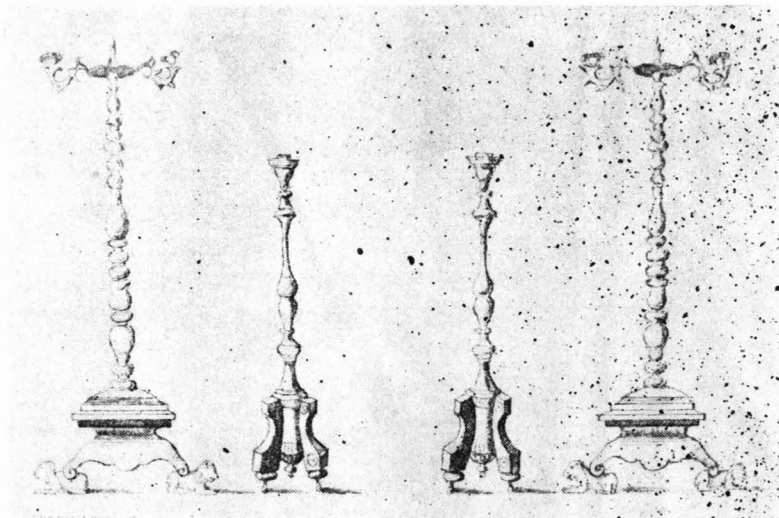


Fig. 2. — Schiță de Henric Trenk reprezentind o vedere interioară a bisericii din lemn, azi dispărută, din Ghermănești Snagovului.

Fig. 3 -- Schiță de Henric Trenk reprezentând patru sfeșnice sculptate în lemn făcând parte din zestrea bisericii din lemn, azi dispărută, din Ghermănești Snagovului.



tîrzie făcută cu ocazia unei reparații-restaurări în perioada dintre anii 1790 (anul construcției) și toamna anului 1861 (data schițelor lui Trenk).

Conform tradiției statornicite la mai toate bisericile din lemn munteneste, naosul este acoperit cu o boltă cilindrică iar pronaosul tăvănit, ținînd seama că deasupra lui se află spațiul clopotelor.

Prin ușile împărătești, deschise, ale tîmplei se zărește în centrul desenului masa pistol din altar, care dăinuie încă azi, la locul ei, după aproape două veacuri.

A treia imagine înfățișează patru sfeșnice, fără îndoială din zestrea bisericii, două cite două identice, cioplite în lemn după modelul acelor turnate din alamă. Ele sînt destinate a susține, tipul mai mic, cite o singură luminare, iar tipul mai mare cite trei luminări fiecare. De remarcă faptul că imitarea formelor de detaliu luate din arsenalul alămii turnate merge

pînă la copierea leilor culcați, pe spinările cărora se sprijină soclul tripod al celui mai mare dintre tipurile de sfeșnice.

Referindu-ne în final la factura propiu-zisă a schițelor, făcute de bună seamă la fața locului, ele se disting prin grija scrupuloasă pentru redarea corectă a modelului, precum și prin gradul înaintat de finisare a desenului. Dozarea rafinată a raporturilor dintre lumini și umbre trădează cunoștințele artistului în materia acestui gen de subiecte. Supărătoare pot părea doar, în înfățișarea turnului la vederea din față a bisericii, abaterile de la legile perspectivei. Asemenea abateri, știm bine, se întîlnesc adesea în opera lui Trenk, dar socotim că ele sînt compensate mai în toate cazurile de prețioasa încărcătură de informații pe care acesta ni le pune la dispoziție.

NICOLAE SCULY LOGOTHETI

R. BRYKOWSKI, T. CHRZANOWSKI, M. KORNECKI, *Sztuka Rumunii*, Warszawa, Ed. Ossolineum, 1979, 207 p. + 359 il. + 1 hartă

Cu volumul *Sztuka Rumunii*, avînd ca autori pe R. Brykowski, T. Chrzanowski și M. Kornecki, apare prima lucrare importantă despre arta noastră publicată în străinătate, datorită faptului că sînt tratate laolaltă toate domeniile artei românești. Rod al unui acord științific între Academii de Științe din Polonia și din România, precum și al cercetărilor pasionate întreprinse de-a lungul a multor ani de către autori în diferitele zone ale țării noastre, cartea oferă o panoramă a artei și arhitecturii românești, remarcabilă în ce privește competența și rigoarea științifică. Faptul însuși de a fi dorit să ofere cititorilor — specialiști sau simpli amatori de artă, polonezi sau de pretutindeni — o lucrare de sinteză completă, cuprinzînd originile și evoluția artei, subliniind cu subtil discernămint detaliile caracteristice, în cunoscători avizați, îi onorează pe autori. Ei au reușit să sesizeze trăsăturile care fac din operele de artă românești valori demne de a intra în circuitul universal al culturii, iar pe de altă parte să trezească în cititori dorința de a cunoaște comorile de artă din patria noastră.

Cartea cuprinde, de asemenea, utile indicații bibliografice, un index al localităților și numeroase ilustrații de foarte bună calitate.

Cercetătorii români care și-au dat concursul colegilor polonezi în timpul lucrului lor în România le sînt recunoscători pentru această reușită.

MARIA ELENA ENĂCHESCU

N. N. TONITZA, *Corespondență* (1906—1939), ediție îngrijită, selecție, introducere, cronologie, indice de Barbu Brezianu și Irina Fortunescu, București, Editura « Meridiane », 1978, 484 p. cu facsimile + 12 p. il. (colecția « Biblioteca de artă », seria Biografii. Memorii. Eseuri, nr. 250).

Corespondența lui Tonitza, recent editată de Barbu Brezianu și Irina Fortunescu, se impune ca o lucrare de referință în bibliografia artei românești a primei jumătăți de secol.

Tonitza, mai mult decît oricare dintre pictorii timpului său, a fost și om al condeiului. A fi pictor și totodată cronicar al vieții artistice nu era la acea vreme un fapt neobișnuit. Apropiatilor lui Tonitza, de pildă lui Șirato, Ștefan Dimitrescu, Han — cei cu care a fondat « Grupul celor patru » — nu le-a rămas străină nici unuia experiența criticii de artă. Tonitza, însă, natură energică și combativă, preocupat de implicațiile sociale ale fenomenului artistic, a lăsat friu liber vocației sale, mai curînd gaze-tărești decît propriu-zis literare, publicînd în ziarele și revistele epocii foarte multe articole de o anumită vervă și întotdeauna impregnate de spirit polemic. Dacă aceste scrieri au fost antologate, *Corespondența* vine să întregască imaginea omului și artistului care a fost Tonitza, punîndu-ne la dispoziție 445 de scrisori în mare parte inedite. Sistematizarea unui vast material epistolar nu este o întreprindere facilă; în cazul de față ea a fost soluționată astfel: un prim grup reunește scrisorile adresate artiștilor plastici, urmează cele către scriitori, critici de artă și publiciști, apoi cele către colecționari și amatori de artă. În sfîrșit, ultimele două grupe reprezintă corespondența cu negustori de artă, încadratori de tablouri, apoi cu prietenii, cunoscuții și familia. Tabelul care încheie volumul oferă o foarte bună sistematizare a tuturor datelor ce pot interesa pe cititor: numele destinatarului, data scrisorii, locul ei de păstrare, unde, cînd și de cine a mai fost publicată.

Marele merit al autorilor este însă alcătuirea corpului de note, de o bogăție a informației ce ne ajută să trecem peste o oarecare dezamă-gire pe care scrisorile — arareori pătrunzînd în intimitatea actului creator — nu pot să nu ne-o lase.

Autorii au văzut în corespondența pictorului un dosar autentic al unei epoci revoluate și, într-adevăr, ecoul participării lui Tonitza la frămîntările timpului său, ecoul violenței, chiar, cu care își afirma uneori punctul de vedere, răzbate în scrisul său. Ținem să precizăm însă că abia în urma laborioasei adnotări a fiecărei scrisori, din care orice obscuritate a fost înlătu-rată, se încheagă imaginea foarte vie a acelei faze din istoria artei românești.

Principalele grupări artistice — « Tinerimea Artistică », « Arta Română », bineînțeles « Grupul celor patru » — sau altele mai obscure

și cu existență efemeră — « Societatea pictorilor și sculptorilor români », « Divanul meșterilor și cărturarilor de la Hanu Ancuței », în sfârșit « Sindicatul artiștilor plastici » —, la care se fac aluzii cu diverse prilejuri, sînt sintetice prezentate, orientarea și rolul lor în mișcarea artistică a vremii fiind subliniate; nu este omisă menționarea studiilor și articolelor de referință atunci cînd datele nu sînt rodul propriilor investigații în arhive sau periodice ale epocii.

Dacă notele ce însoțesc cu consecvență orice nume propriu pomenit (cu excepția celor ale personalităților de anvergură, suficient de cunoscute) sînt uneori necesare exclusiv pentru clarificarea sensului scrisorii, adeseori autorii au oferit cu generozitate date ce depășesc nevoia imediată de înțelegere a corespondentei. Din hazardul succesiunii scrisorilor care dictează și arbitrarul alăturării notelor, din detalii ce par neînsemnate, prind contur în amploarea lor trei decenii de viață artistică. Ni se pun la dispoziție, de pildă, informații despre o serie de critici însemnați ai vremii — Cisek, Blazian Tzigara-Samurcaș, George Oprescu — sau despre cei care s-au apropiat doar ocazional de artele plastice ca Mihail Dragomirescu, mențiunea periodicelor la care au colaborat, citindu-se uneori fragmente de cronici care luminează un aspect al operei sau activității lui Tonitza.

În cazul oricărui periodic amintit, și referirile sînt numeroase, se menționează anii de apariție, orientarea ideologică, cui a aparținut revista, cine i-a fost directorul și principalii colaboratori. Nu o dată notele cuprind date greu accesibile despre artiștii mai puțin cunoscuți care nu au beneficiat de monografii și nici nu au pătruns în dicționare, dar al căror nume s-a bucurat de circulație în epocă.

De asemenea, expoziții de răsunset, cum a fost « Expoziția retrospectivă a artiștilor români din ultimii cincizeci de ani », prima participare, în 1924, a României la Bienala de la Veneția, expoziția de artă românească din cadrul Expoziției internaționale de la Paris din 1937 sau doar proiectatul Congres al artelor ce urma să aibă loc în 1921 beneficiază de note ample și informativ.

Correspondența lui Tonitza dezvăluie nu o dată implicațiile politice ale deciziilor oficiale privind viața artistică, de unde tot atîtea prilejuri pentru autorii ediției de a oferi date despre personalitățile politice care, la un moment dat, au putut influența destinele, dacă nu ale artei, în orice caz ale unor instituții artistice: de pildă, rolul lui Goga în calitate de ministru al cultelor și artelor, în inițierea deja amintitului Congres al artelor, al lui Iorga, Alexandru Lapedatu etc.

În sfârșit, în măsura în care energia nestăvilită a lui Tonitza și interesul său pentru tot ce ține de sfera activității artistice, înțeleasă în sens larg, l-a împins să se ocupe și de

soarta învățămîntului artistic, a pinacotecilor, a muzeelor și colecțiilor, ne sînt puse la îndemînă informații prețioase asupra statutului, de atîtea ori modificat, al școlilor de belle-arte, asupra înființării și funcționării colecțiilor publice de artă din epocă.

Vasta perspectivă ce ne este deschisă asupra unui trecut nu indelungat de bine cunoscut pe cît de apropiat, rigoarea și acuratețea științifică a lucrării fac din ea un instrument de lucru indispensabil celui ce se ocupă de arta românească a primei jumătăți de secol și, în egală măsură, un model pentru lucrări similare.

IOANA VLASIU

ALEXANDRU GUDUVAN, PAUL PETRESCU, MARINA MARINESCU, IOANA VLASIU-DRĂGĂNOIU, IRINA CAJAL-MARIN, *Artă populară a aromânilor din Dobrogea*, București, Editura Meridiane, 1979, 40 p.+102 ilustrații foto.

Integrată în viziunea plastică proprie în genere poporului român, arta populară aromânească de pe teritoriul țării noastre, constituie un element important al acesteia chiar dacă păstrează cu claritate caracteristici aparte, inconfundabile, ale artei acestei populații de limbă romanică din sudul și vestul Peninsulei Balcanice. Motiv pentru care colectivul de autori menționat vine să îmbogățească cu date noi vasta bibliografie existentă la noi și în străinătate despre această artă, în cîteva din domeniile ei de manifestare, cum ar fi țeșăturile, costumele tradiționale, podoabele și obiectele de aramă, aruncînd o lumină nouă asupra frumuseții producției populare aromânești de artă. Aceste domenii de manifestare artistică aromânească pe teritoriul țării noastre, cu precădere în regiunea Dobrogei, sînt caracterizate cu deosebit discernămint de către fiecare autor în parte, în specialitatea practică. Astfel, caracterizările produselor artistice aromânești în permanentă corelare cu istoria complexă a acestei populații, cît și cu istoria poporului român, căreia se integrează firesc, conduc în acest volum la reușita colectivului de autori spre o deschidere incitantă la studii mai larg dezvoltate despre fiecare din domeniile pe care le-au luat în discuție cu deosebit interes și pricepere.

Fără îndoială că acest început va fi continuat de fiecare autor în domeniul său de specialitate cu noi publicații de cel mai mare interes.

MARIA ELENA ENĂCHESCU

MARIA CIOARĂ, *Zona etnografică Rădăuți* București, Editura Sport-Turism, 1979, 156 p. + 65 ilustrații foto.

Volum de debut al autoarei, cit și al seriei « Zone etnografice » a Editurii Sport-Turism, concretizează aprofundate cercetări de teren, bibliografice și muzeografice asupra zonei etnografice Rădăuți în capitole judicios dispuse în scopul introducerii treptate și sensibilizante la adevărurile artistice de factură tradițională ale zonei. Volumul cuprinde, de la caracterizările cadrului geografic și istoric al zonei și pînă la ocupațiile tradiționale care au decurs în mod firesc de aici, referiri la locuința țărănească sau la monumentele de arhitectură majoră ale acestei regiuni bogate în istorie, cit și la alte domenii de interes artistic, cultural și turistic din zonă.

Pe larg expuse, observațiile asupra arhitecturii, interioarelor locuinței țărănești, meșteșugurilor, portului popular, obiceiurilor și manifestărilor etnofolclorice contemporane, aspectul de informare științifică bazată pe asidua muncă de cercetare este continuu dublat de limbajul atrăgător, de transmiterea unui interes crescînd pentru subiectele tratate.

În încheiere, autoarea oferă, de asemenea, un glosar (terminologie locală) rezumate în limbi străine, bibliografie selectivă și o bogată ilustrare fotografică, volumul adresîndu-se cu aceleași șanse de apreciere și înțelegere cit și amatorilor de frumos, fapt care face calitatea de căpetenie a acestei lucrări științifice de remarcabilă ținută.

MARIA ELENA ENĂCHESCU

N. DUNĂRE, *Ornamentică tradițională comparată*, București, Editura Meridian, 1979, 159 p. (119 p. text + 40 planșe desenate) + 82 ilustrații foto.

Asemănător din ce în ce mai numeroaselor publicații din ultimii ani privind considerarea contemporană a artei populare de pretutindeni, și acest volum vine să aducă o substanțială contribuție în orientarea către etnoestetica ornamenticii noastre populare, în intenția asigurării în genere a locului cuvenit artei noastre tradiționale în arta populară universală. Toate aceste scopuri pe care și le propune lucrarea oferă argumentele solde ale clasificării științifice multilaterale — morfologică, structurală, semantică, istorică, geografică — pe zone mari etnografice din țară

și din afara ei, într-un neconținut dialog comparatist, așa cum menționează însuși titlul volumului.

Rezultat, desigur, al asiduelor cercetări de teren și bibliografice ale autorului, care este tentat de formulări teoretizante (mai ales pe marginea stratificării progresive a însușirilor estetice ajungînd la « treapta activității artistice autonome » cu referiri susținute la literatura de specialitate), volumul este împărțit în capitole tratînd forma în creația plastică tradițională, sau elementele constitutive ale decorului tradițional etc. Mai concrete în demonstrația urmărită, celelalte capitole: contribuții la clasificarea ornamentelor, morfologie și structură ornamentală, semantică ornamentală etc., intenționează precizări în profuziunea de ornamente definitorii ale zonelor etnografice luate în considerare, în scopul constatării universalității formelor fundamentale ale ornamenticii populare ca reflex al unității psihospirituale a umanității. Metoda de expunere este continuu sprijinită de detaliul concret al ilustrației produse, care vizează treptat inserarea fenomenului ornamenticii noastre populare în caleidoscopul celei universale. De remarcă, de asemenea, preocuparea autorului în demonstrarea unității în varietate, care-l conduce la constatarea vastelor unități funcționale, particularizate numai prin ornamentica diversă pe zonele etnografice naționale.

Desigur că problematica propusă rămîne deschisă pentru a primi practic la infinit, idei posibile în continuarea și completarea celor propuse în prezentul volum, plin de enunțuri din cele mai interesante și constituind fără îndoială un important efort, în primul rînd de promovare al unei gândiri cu implicații estetice într-un domeniu în care deocamdată literatura noastră de specialitate nu se poate spune că excelează. Volumul constituie, deci, un aport în plasarea valorilor ornamenticii noastre populare la locul cuvenit în contextul ornamenticii populare universale, iar pe planul orientării locale în abordarea tematicii de specialitate, o deschidere spre erudiție.

MARIA ELENA ENĂCHESCU

OCTAVIAN RADU MAIER, *Arhitectura țărănească și elementele ei decorative în vestul țării*, Arad 1979, 70 p. + 163 ilustrații (foto și desene).

Prezentarea arhitecturii țărănești și a decorului arhitectural din vestul țării atestă cunoștințele aprofundate ale autorului în primul rînd asupra complexității condițiilor istorice și implicit social-economice caracteristice regiunii. Astfel, legarea permanentă a soluției constructive și artistice de

condițiile geografice, economice și sociale permit autorului o expunere sistematică în cadrul zonelor geografice (cîmpie, deal, munte) care justifică, alături de decantările tradiționale în știința de a construi, opțiunile pentru una sau alta din categoriile de locuințe sau construcții anexe caracteristice vestului țării. Pe acest fond al condițiilor obiective de dezvoltare a arhitecturii țărănești luate în discuție, trebuie remarcată încercarea de a atribui acesteia sensuri, la care detaliul tehnic sau privirea asupra ansamblului compozițional al locuinței, gospodăriei, construcțiilor anexe sau chiar al interiorului locuinței contribuie ca rezultante ale unor împrejurări, tradiții și mentalități specifice acestor locuri și în genere, la unitatea de concepție a arhitecturii populare românești.

În ceea ce privește dispoziția și organizarea spațiilor interioare, lucrarea subliniază modul în care sînt și acestea, la rîndul lor, determinate de modul de viață tradițională, de exigențele în folosirea locuinței și mobilierului de factură țărănească. Remarcabilă, de asemenea, importanța acordată de autor decorației arhitectonice practicate în această zonă, în constatarea dezvoltării inegale a acesteia în funcție de resursele materiale și spirituale. Observațiile pe marginea unor caracteristici compoziționale, tehnici și maniere de lucru, a motivelor folosite și uneori a puterii de abstractizare a noțiunilor reprezentate dovedesc cunoașterea amănunțită a materialului prezentat.

Într-un ultim capitol de sistematizare a teritoriului rural autorul trece în revistă, tot legat de caracteristicile geografice, unele criterii de organizare a așezărilor sătenești, cu toate deosebirile impuse de împrejurări specifice fiecăreia și sugerează chiar soluții de dezvoltare contemporană. Un scurt glosar (terminologie regională) rezumate în limbi străine încheie această lucrare, editată în condiții mulțumitoare, mai puțin reușita reproducerea fotografică care suferă și de lipsa specificării localităților din care au fost selectate exemplele prezentate.

MARIA ELENA ENĂCHESCU

ALEXANDRU POPESCU, *Șerban Cantacuzino*, București, Editura militară, 1978, 170 p.

Inițiativa Editurii militare de a prezenta în lucrări cu caracter monografic personalități marcante ale vieții politice și culturale ale țărilor române este deosebit de meritorie.

Lucrarea pe care o prezentăm în rîndurile ce urmează evocă în întreaga-i complexitate figura domnitorului Șerban Cantacuzino, cu luminile și umbrele ei, oferindu-ne un tablou cît mai fidel a ceea ce a însemnat pentru istoria

Țării Românești, domnia Cantacuzinului. Pentru că, așa cum subliniază autorul lucrării, perioada în care a cîrmuit Șerban Cantacuzino reprezintă «... un moment crucial al emancipării istorice a românilor, atît pe planul dezvoltării societății de pe întreg teritoriul locuit de poporul nostru, cît și al cristalizării conștiinței unității sale de neam, de origine etnică și limbă».

Sînt analizate de către autor toate componentele activității voievodului; economică, politică, culturală și militară, componente care formează capitelele lucrării.

Tradiția cărturărească din familia Cantacuzinilor, ca și educația primită în cadrul școlii de la Tirgoviște, iar mai apoi în cadrul școlii grecești de la Stambul frecventată și de alte viitoare personalități ale secolului al XVII-lea (Nicolae Milescu, Dimitrie Cantemir, patriarhul Dosoftei), și-au pus amprenta asupra gândirii politice a lui Șerban Cantacuzino. Întreaga sa activitate va fi marcată de ideile umanismului grec de esență bizantină propagate de importantul for de cultură de la Stambul.

Autorul ne introduce în atmosfera zbuciumată a vieții politice a Țării Românești, anterioară luării domniei de către Șerban Cantacuzino, prezentîndu-ne ucenicia pe care acesta a făcut-o în diverse dregătorii începînd din anul 1649, cînd debutează ca mare cupar și pînă în 1664, cînd ajunge postelnic și apoi logofăt, dregătorii care vor juca un rol deosebit de important în conturarea personalității viitorului domn și care îl vor familiariza cu metodele de guvernare ale timpului său.

Analizînd situația economică a Țării Românești din a doua jumătate a secolului al XVII-lea, ce s-a caracterizat printr-o perioadă de mari prefaceri, de progrese însemnate în toate sectoarele, prin producerea de către marea boierime — al cărei exponent de frunte era însuși domnitorul — a cît mai multe mărfuri în vederea vinzării lor pe piață, autorul explică faptul că independența economică, datorată averii personale considerabile a domnului, i-a asigurat-o în același timp și pe cea politică, voievodul fiind în măsură să-și poată singur finanța numeroasele sale inițiative politice și culturale.

Pe plan cultural, activitatea deosebit de activă și fecundă a Cantacuzinului s-a materializat în ridicarea unor impunătoare edificii și în tipărirea unor opere monumentale care i-au sporit prestigiul și faima la vremea aceea, asigurîndu-i-le și peste veacuri.

Bogata experiență pe care Șerban Cantacuzino a acumulat-o în perioada anterioară luării domniei, în calitatea sa de ispravnic al lucrărilor de construcție ale bisericii mitropoliei, în timpul lui Leon Vodă și ale hanului Sf. Gheorghe, o va valorifica din plin în ctitoriile sale. Biserica minăstirii Cotroceni, cea mai de seamă ctitorie a sa este — așa cum au evidențiat și alți cercetători — o replică a bisericii episcopale din Curtea de Argeș. Adap-

tarea planului treplat al bisericii episcopale de la Curtea de Argeș sintetizează — așa cum subliniază autorul — dorința reinnodării unei tradiții arhitectonice, dar și politice, Șerban Cantacuzino vrînd să-și afirme și în felul acesta descendența din neamul domnesc al Basarabilor.

În ornamentica bisericii mănăstirii Cotoareni se întîlnesc elemente decorative autohtone, dar și unele de influență orientală sau de influență renașcentistă pătrunse prin filiera italiană sau prin Transilvania. Decorația murală a bisericii aparține renumitului zugrav Pirvu Mutu, care depășind canoanele bizantine introduce în repertoriul ornamental elemente stilistice din tradiția populară.

Un alt monument reprezentativ pentru vremea sa și pentru sinteza între tradițiile arhitecturii muntene și moldovene îl constituie biserica Doamnei, ctitorie a soției sale, Maria. Prin unele elemente constructive: boltirea cu două calote sferice, una deasupra altarului, iar cealaltă deasupra naosului, cit și prin elementele sale decorative, biserica Doamnei prezintă asemănări cu alte monumente de arhitectură românească: Patriarhia din București, biserica episcopală de la Curtea de Argeș sau cu monumente ridicate în vremea domniei lui Matei Basarab. Decorația murală a bisericii Doamnei aparținînd lui Constantinos (autor și al decorației bisericii mari de la Hurezi) rămîne una din cele mai interesante opere de acest gen ale capitalei.

Aceste monumente culturale presupuneau o bază economică dezvoltată, un comerț activ cu celelalte țări care să creeze mijloacele materiale corespunzătoare. Așa se explică importanța pe care Șerban Cantacuzino a acordat-o impunătoarei construcții a hanului, numit « al lui Șerban » și interesul pentru dezvoltarea capitalei, ca centru de seamă al comerțului.

O preocupare deosebită a domnitorului a constituit-o dezvoltarea învățămîntului elementar și mediu. În timpul domniei sale se reorganizează școala de slovenie de la Sf. Gheorghe Vechi, unde se predă atît limba slavonă, cit și cea română, devenind unul din cele mai însemnate centre de învățămînt din Balcani.

În ceea ce privește întemeierea Academiei domnești de la mănăstirea Sf. Sava, instituție de învățămînt superior organizată după modelul Academiei de la Patriarhia ortodoxă din Constantinopol și a unor colegii italiene, există opinii care atribuie întemeierea acestui for de cultură domnitorului Șerban Cantacuzino și altele care o atribuie lui Constantin Brîncoveanu.

Un impuls deosebit a cunoscut și activitatea tipografică care se reia la București din dorința domnului, după o intrerupere de 26 ani. Inițitivele sale pe acest plan au culminat cu traducerea în 1688 a Bibliei, monument de limbă, monument literar cu adînci semnificații politice: publicarea unei asemenea cărți mo-

numentale trebuie pusă în legătură cu pregătirea luptei antiotomane de eliberare a popoarelor din Balcani, al cărei exponent de frunte era domnitorul Șerban Cantacuzino.

În două capitole intitulate « Oșteanul » și « Diplomatul », autorul ne prezintă detaliat principiile programului de politică externă a domnitorului, care vizau crearea unui sistem de alianțe cu Transilvania, Moldova și cu popoarele din Balcani, aflate și ele sub dominația otomană, pe de o parte, și cu marile puteri antiotomane pe de altă parte, țelul suprem urmărit de Șerban Cantacuzino fiind obținerea independenței țării. Politica externă a Cantacuzinului s-a dovedit a fi cea mai potrivită pentru contextul istoric în care acesta a activat. Schimbarea raportului de forțe de plan internațional, ca și duplicitatea marilor puteri au determinat și elasticitatea inițiativelor diplomatice ale domnului: respectarea în continuare a îndatoririlor față de Poartă pentru a evita transformarea țării în pașalic și în același timp, negocieri cu marile puteri condiționate de garantarea apărării țării.

Deși n-a apucat să-și vadă decît într-o oarecare măsură roadele activității sale, ce-și vor primi încununarea deplină în vremea domniei urmașului său, Șerban Cantacuzino rămîne în istoria Țării Românești ca o personalitate proeminentă cu preocupări și orizonturi largi, calități ce l-au îndreptățit pe Nicolae Bălcescu să-l situeze în rîndul « voievozilor noștri cei mari, cari intrupară în sine individualitatea și cugetarea poporului spre a o manifesta lumii ».

Lucrul acesta a reușit să-l demonstreze Alexandru Popescu prin lucrarea sa de sinteză despre ce a fost și a însemnat Șerban Cantacuzino în perioada istorică de mari contradicții a veacului al XVII-lea, lucrare de aleasă ținută științifică, întemeiată pe analiza tuturor categoriilor de izvoare și care se înscrie printre cele mai reușite lucrări de acest gen din colecția « Domnitori și voievozi » inițiată de Editura militară.

MARIA CIOARĂ

UN STUDIU DESPRE MONDRIAN

VICTOR IERONIM STOICHIȚĂ, *Mondrian*, București, Editura Meridiane, 1979, 33 p. il. + 58 reproduceri, parțial în culori (Colecția « Clasicii picturii universale »).

Unul dintre cele mai interesante studii de artă contemporană apărut în România în 1979 este textul despre Mondrian, scris de Victor Ieronim Stoichiță, în albumul închinat pictorului olandez de către

prestigioasă editură Meridiane, într-una dintre cele mai populare și mai cunoscute colecții de artă ale sale.

Studiul lui V. I. Stoichiță nu este însă, cum ne-am putea aștepta, avînd în vedere caracterul de popularizare al colecției respective, o informativă tratare istorică ori banal biografică a problemei, cum nu este nici o pretențioasă și neapărat erudită «introducere în» ori o esoterică și arhi-specializată «exegeză de specialitate». Alîndu-și *cum grano salis* elemente și argumente ale tuturor acestor optici critice, V. I. Stoichiță ambiționează un text-sinteză, concentrat, e drept, pe un spațiu tipografic redus față de lungimile «de rigoare» cu care ne-au obișnuit textele despre arta modernă — o sinteză-eseu asupra artei contemporane, în premisele și mai ales în justificările axiologice finale ale acesteia.

Mondrian este analizat, explicat și înțeles prin arta abstractă în genere, iar arta abstractă (și prin extindere arta contemporană în întregime) este la rîndul ei analizată, înțeleasă și justificată prin exemplul lui Mondrian. Studiul debutează ca un «proces de intenție» pentru a sfîrși ca o pledoarie. Dintru început Mondrian este plasat în context: o foarte scurtă istorie a momentelor esențiale, a «nodurilor» capitale de evoluție ale picturii abstracte, pune datele fundamentale ale discuției și trasează programatic căile analitice, critice și argumentele urmate. Cei trei inițiatori ai picturii abstracte Kandinsky, Malevici și Mondrian sînt analizați nu atît dintr-un punct de vedere pur plastic, al evoluției lor individuale, ci din punctul de vedere, mai general și mai mult important pentru istoria culturii, al «problematicii umane» a operelor acestora, al răspunsului găsit și propus «justificării umane a artei» și implicit rostului artei în societate, la momentul cultural respectiv. Teza studiului, expusă explicit în preluinăriile acestuia, se opune declarat vestitei teorii enunțate de Ortega Y Gasset asupra «dezumanizării artei» și alienării acesteia, în faza ei modernă, de la scopurile umaniste structurale ei ca fenomen social și cultural. De pe această platformă teoretică, discuția celor trei «corifei» ai picturii abstracte se plasează mai degrabă în domeniul filozofiei culturii decît al exegezei formale de strictă specialitate.

Fiecărui dintre cei trei pictori i se dedică un foarte scurt «studiu în studiu» (de fapt sinteze ale unor lucrări și comunicări mai vechi și mult mai dezvoltate ale autorului). Astfel opera lui Kandinsky este explicată, mai bine zis poate justificată, ca o «devalorizare conștientă și programatică a artei tradiționale» și implicit a imaginii sale convenționale date realității (argument axiologic) și nu ca o gratuită «renunțare la obiect» (argument formal). Problematizarea totală a «imaginii adevărate» a realului se corelează cu renunțarea la modul tradițional de concepere a formei, renunțare care este «consecință și nu cauză», a dispariției

obiectului din pictură. Opera de artă e gîndită în consecință ca rezultat al unui «nou mod de a concepe echilibrul formal», de a exprima «necesitatea interioară» ca unică exigență a ne-falsificării realului: nu răspuns stas, nici schemă dată, nici imagine prefabricată a unei armonii iluzorii a realității, ci un mod de a pune problema acesteia, de a-i găsi ori întui «noi legi într-o lume a devenirii». Tentînd exprimarea unei rezonanțe interioare a realului, echivalînd prin aceasta «adevăratul realism», acceptînd cu orice risc luciditatea și «informalul» drept condiție a distrugerii formei tradiționale, problema acestei arte devine comunicarea, în lipsa codificării realului, comunicare pe care Kandinsky nu o refuză ci, problematizînd-o, o pune sub seninul fecund, prin incertitudine, al întrebării.

Dacă la Kandinsky pictura abstractă apare dintr-o revoltă împotriva formei tradiționale, dintr-o distrugere a imaginii tradiționale asupra realului în ultimă instanță, dintr-o dorință de mai mare adevăr asupra relației om-univers, la Kasimir Malevici pictura abstractă apare din dorința contrară de a oferi, de a fi «o imagine a Lumii». Nu prin distrugere, ci prin «amplificarea» obiectului imaginii de la concretul determinat la abstractia generalizantă, deci la o pierdere prin «exagerare» a imaginii tradiționale, limitată și falsă în determinarea ei multiplă. Abstractia ar apărea la Malevici din dorința de «a atinge maxima putere reprezentativă» a artei, puterea de a reprezenta «Totul», realitatea cosmică: noua dimensiune a lumii, realitate «totală» care, evident, e lipsită de determinări și de imagine, e «non-obiectuală». O existență totală, «o artă universală», iată prerogativele care conduc la acea «Formă-zero», «nimicul dezvăluit». Statutul artei este pus în problemă de data aceasta prin «supra-dimensionarea» posibilităților și limitelor ei.

Din perspectiva acestei analize plastice cu vîdită tentă axiologică, autorul argumentează faptul evident că dintre toți cei trei inițiatori ai picturii abstracte numai în opera lui Mondrian — adevăratul subiect al excursului critic — se poate observa (și analiza) parcurgerea unui proces progresiv de abstractizare a realului pe calea «purificării» lui pînă la stadiul cînd acesta devine «formă esențială». În concluzie, nici «distrugere» nici «amplificare», ci «esențializare» a realității. Din acest unghi, pictura lui Mondrian ar putea fi considerată «cea mai tradițională» dintre cele trei poetici abstracte expuse, întrucît ea desăvirșește și epuizează o lungă tradiție a imaginii europene, din Renaștere pînă în secolul al XX-lea, inclusiv perioada expresionistă și cubistă, faze clar circumscrise în evoluția lui Mondrian, consumate și depășite de artist. După cum citează foarte eficient autorul din scrierile lui Mondrian însuși, «arta figurativă a zilelor noastre este rezultatul artei figurative a trecu-

tului, iar arta non-figurativă e produsul artei figurative de azi», este «ultima expresie posibilă în istoria artei».

Pe această bază de discuție pictura lui Mondrian devine exemplară, în toate înțelesurile termenului. Ea se epurează conștient, și în trepte evolutive decelabile, de «naturalismul» incriminat al imaginii tradiționale și chiar al celei cubiste (volumetria, materialitatea, rapelurile mimetice), pentru a deveni «pură manifestare a spiritului» «forma esențială a obiectelor lumii».

Rezultat al unei «meditații asupra culturii», pictura lui Mondrian (ca și a celorlalți doi pictori analizați) este produsă și de o «meditație asupra naturii». Analiza detaliată pe care V. I. Stoichiță o «intentează» seriei celebre a «Arborilor» lui Mondrian vine să confirme că diferențierea celor două tipuri de meditație e arbitrară și mai degrabă operațională în plan teoretic, «denaturalizarea» motivului petrecându-se paralel cu «esențializarea» spirituală a acestuia. Imaginea lui Mondrian va tinde pe toate planurile sale constitutive să devină o «armonie-model a lumii vizibile», instituind o «echivalență de esență a artei cu totalitatea realului».

Scopul final al unui asemenea «pretențios» și «periculos» demers artistic, în ciuda ermetismului său pronunțat, care reclamă necesar, la receptare, prezența unei hermeneutici, este o valoare umană supremă: armonia, arta ca model perfect de umanitate superioară. În acest punct al demonstrației, autorul aduce în discuție problema stratului simbolic al operei lui Mondrian. Există, după cum o mărturisesc scrierile numeroase ale lui Mondrian, o armătură filozofică a esteticii sale: esența realului ar fi de natură «metafizico-erotică», un Eros universal (în fapt esența armonică a universului) condiționează esența armonică a realului, accesibilă nu doar prin denaturalizare ori epurare formală, ci și prin «reactualizarea unei forme simbolice» originare. V. I. Stoichiță argumentează existența unui «primitivism», nu simplist și exterior la Mondrian, ci al unui de excepție, pentru care actul artistic permite contactul direct și continuu cu acea esență armonică a lumii, motiv care ar explica drept «gestualitate ritualică» repetarea aceleiași scheme plastice timp îndelung și compact în opera pictorului. Din acest punct de vedere seria «Ovalelor» poate fi considerată «prima abordare a variațiunii în jurul unei forme originare». În acest punct autorul întreprinde un excurs scurt în istoria și semnificația citorva dintre motivele caracteristicele lui Mondrian, ovalul, arborele, pătratul, dar, din fericire și spre deosebire de alte numeroase scrieri dedicate lui Mondrian, fără a exagera importanța simbolică a acestora în contextul operei, ci numai în limitele permise de operele inese și de pictor în persoană în scrierile sale. «Pictura lui Mondrian nu este o pictură simbolică sau alegorică,

ci arhetipală», declară undeva autorul, pentru «care asemenea interpretări nu pot avea decît o valoare de «metaforică echivalență». Cum nici teosofia (cu care artistul a cochetat într-o perioadă a evoluției sale) și nici logica strictă, carteziană, nu pot explica această pictură, aplecată, afirmă V. I. Stoichiță, asupra rădăcinilor formeii.

Totuși arta lui Mondrian nu poate fi considerată o «artă artistică» (Ortega Y Gasset) ori «artă pentru artă», nici în scopuri nici în intenție. Concepind actul artistic ca pe o «recreare prin artă a unității esențiale a lumii», opera devine «prezență manifestă a ordinii lumii», ea este «realitate pură», o «epifanie a Cosmosului». Textele pictorului însuși slujesc cum nu se poate mai bine argumentația. Programatic concludivă, gindită de Mondrian în persoană ca o «încheiere a evoluției artei europene», opera mondrianescă rămîne în continuarea unei tradiții spirituale profund umaniste, și prin idealuri dar și prin iluzii, am putea spune, și prin anvergură dar și prin limite.

Selecționăm și noi la rindul nostru din argumentele acestei teze «umaniste» de principiu a studiului. Urmărind armonizarea contrariilor, mijlocind contactul cu esențialul, oferind «frumusețea plastică pură» — echivalent a «ceea ce în filozofie s-ar numi Adevărul» — arta rămîne, după Mondrian, supremul mijloc «de a elimina tragicul» din viață, de a conferi armonie existenței. Mondrian țintește mai sus chiar decît condițiile constitutive ale artei o pot permite, arată autorul, el încearcă o «umanizare a artei» și o «estetizare a umanului» prin interacțiunea perpetuă dintre existența umană și forma artistică, construind o personală «viziune utopică», de un pan-estetism unic prin extremismul său în istoria culturală a temei. Mondrian concepe o «civilizație a purelor relații», un stat viitor perfect, în care omul va fi atins propria sa esență umană, și în care, concluzie ultimă și logică, arta nu va mai exista pentru că se va revărsa pe deplin în viață. Paradoxe, această «societate estetică din care lipsește însuși obiectul estetic» și această artă modernă «ultimă posibilitate de exprimare totală a realului», forme de «palinogeneză socială», constituie, în esența lor utopică și absolutistă, o limită (de sus) a culturii europene. Dar tocmai în calitatea lor de limită, se subînțelege implicit din text, rezidă valoarea lor modelatoare și exemplară.

Mondrian rămîne în esență un artist cu o gindire încă «profund figurativă», în plan plastic, după cum în plan ideologic și filozofic aparține cu toate rădăcinile romantismului — iată o teză foarte importantă, pentru chiar ideea studiului, argumentată succint în text (dar dezvoltată într-un studiu anterior al autorului) prin viziunea exacerbat intelectualistă a artei, și prin pan-estetismul său, dar chiar și prin tematica evoluției sale, am spune.

Studiul lui V. I. Stoichiță, rezumat la tezele sale principale în aceste rânduri, evoluează pe tot parcursul său într-un mod contrar tipurilor de exegeză consacrate artei moderne : el pleacă de la o analiză « de intenție », ideologică, spre analiza plastică, formală, și nu invers. Datele istorice și biografice nu intervin decât ca argument al unei istorii semnificative a spiritului plastic mondrianesc. Dacă în studiile sale anterioare consacrate subiectului, V. I. Stoichiță dezvoltă fie analize psiho-lingvistice extrem de interesante asupra pictorilor și picturii abstracte (vezi *Un essai d'analyse psycholinguistique des origines de l'art abstrait*, în *RRHA*, série Beaux-Arts, XIII, 1976), ori erudite analize genetico-formale asupra surselor și sensurilor operei lui Mondrian (vezi *Mondrian e la civiltà delle «Relazioni Pure»*, în *Columna. Annuario dell'Accademia di Romania*, Roma, 1972), ceea ce încearcă autorul în studiul de față este o sinteză a procedurilor critice, evitând excesele exegetice de tot felul, și propunând o hermeneutică a artei moderne de evidentă culoare filozofică.

Spre deosebire de monumentalele și arhi-eruditele tomuri dedicate lui Mondrian, de nume celebre precum Michel Seuphor ori Carlo Ragghianti ori H. L. Jaffé, cărora nu in-

formația le lipsește, ci necesitatea interioară de a introduce această informație și subiectul ei într-un circuit mai general de valori, cel al culturii contemporane, studiul lui V. I. Stoichiță susține, în intenție și parțial în realizare, limitată fatal de numărul paginilor de text, teza supervizării artei contemporane nu doar din punctul de vedere al legităților ei interne, nici numai din cele ale domeniului său cultural, ci din perspectiva întregului, totalității spirituale contemporane, din unghiul unei filozofii a culturii contemporane. Început printr-o parabolă, continuând ca un text de istoria și filozofia culturii, ca un studiu științific și bine aplicat asupra unui fapt de cultură în primul rând și plastic în același timp, studiu lui Victor Ieronim Stoichiță sfârșește cu o parabolă : el devine de fapt, chiar dacă păstrează aparențele detașării, o pledoarie, mai mult decât bine argumentată e drept, și în același timp implicată, angajată, a umanismului de esență (de premise și scopuri, de formă și de conținut) a artei contemporane, prin intermediul artei lui Mondrian, cu ale cărui intenții, dileme și probleme, autorul se identifică.

MAGDA CÂRNECI

Indicele analitic al revistei «Studii și cercetări de istoria artei»

Artă plastică XXI—XXV (1974—1978)*

A. ARTĂ POPULARĂ ȘI ETNOGRAFIE

I. Artă populară în România

Generalități (784) ◇ Arhitectură (785 — 787) ◇ Țesături (788) ◇ Broderii (789)

II. Artă populară românească în străinătate (790)

III. Recenzii, notițe bibliografice. Expoziții (791 — 799)

B. ARTĂ VECHE ȘI MEDIEVALĂ

I. Artă în România până la întemeierea statelor feudale (800)

II. Artă medievală în România

Generalități (801 — 802) ◇ Arhitectură (803 — 809) ◇
Pictură (810 — 815) ◇ Sculptură (816 — 818) ◇ Artă
aplicată (819)

III. Artă veche și medievală străină (820—822)

IV. Recenzii, notițe bibliografice (823—824)

C. ARTĂ MODERNĂ ȘI CONTEMPORANĂ

I. Artă modernă și contemporană în România

- a) Secolul al XIX-lea (825—827)
b) Secolul al XX-lea (828 — 839)

II. Artă modernă și contemporană străină (840)

III. Recenzii, notițe bibliografice. Expoziții (841 — 845)

* Acest indice reprezintă continuarea celui alcătuit de
Speranța Erca și publicat în tomul XXII, 1975 al revistei.

S-UDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA ARTĂ PLASTICĂ., T. 26, P. 187—190, BUCUREȘTI, 1980

D. VARIA

I. Metodologie — Estetică — Teoria artei. Istorici de artă (846 — 853)

II. Necrologuri (854 — 858)

Indice de nume de autori

Indice de nume de artiști, meșteri, scriitori, cri- tici, colecționari

A. ARTĂ POPULARĂ ȘI ETNOGRAFIE

I. Artă populară în România

784 COSMA GHEORGHE : *Pictura «naivă» în circuitul
valorilor artistice și în contextul culturii populare din
România*
XXIII (1976), p. 195 — 214



785 PETRESCU, PAUL : *Transformări în arhitectura popu-
lară românească (1945—1974)*
XXII (1975), p. 139 — 147

786 BALLY, ANCA : *Clasificarea caselor țărănești din lemn
cu ajutorul metodelor matematice*
XXIV (1977), p. 183 — 188

787 BRATILOVEANU-POPILIAN, MARCELA : *Locuința
tradițională din PODIȘUL MEHEDINȚILOR*
XXII (1975), p. 149 — 165



788 VATAMANIUC, MAGDALENA : *Teoria grupurilor
în clasificarea scoarțelor*
XXII (1975), p. 167 — 184



789 FOCȘA, MARCELA ȘI GHEORGHE NISTOROAIA :
Batista de nuntă — studiu asupra ornamentului brodat
XXI (1974), p. 121 — 130

II. Arta populară românească în străinătate

- 790 CONSTANTIN, MARIA : *Arta populară românească la expozițiile internaționale din secolul al XIX-lea*
XXIII (1976), p. 69 — 88

III. Recenzii, notițe bibliografice. Expoziții (A—Z)

- 791 CAPESIUS, ROSWITH : *Das siebenbürgisch-sächsische Bauernhaus. Wohnkultur*, Bukarest, 1977 (Ioana Popescu)
XXV (1978), p. 229 — 231
- 792 GJÆRDER, PER : *Norske Drikkekar av tre*, Oslo, 1975 (Marina Marinescu)
XXV (1978), p. 228 — 229
- 793 JOMPAN, AURELIA și DUMITRU JOMPAN : *Găteala capului la femei în valea Bistrei*, Reșița, 1973 (Nicolae Dunăre)
XXI (1974), p. 140
- 794 PETRESCU, PAUL : *Creația plastică țărănească*, București, 1976 (Marina Marinescu)
XXIV (1977), p. 249 — 250
- 795 POP, SIMION : *Cimitirul vesel, monografie sentimentală, cu 116 fotografii de Ion Miclea-Mihale*, București, 1972 (Gheorghe Cosma)
XXI (1974), p. 140 — 143
- 796 SLĂTINEANU, BARBU : *Studii de artă populară*, București, 1972 (M.M.)
XXI (1974), p. 139 — 140
- 797 Țara Birsei, vol. I, București, 1972 (I. Fr.)
XXI (1974), p. 137 — 139
- 798 *Expoziția de port popular moldovenesc la Muzeul satului* (Nicolae Dunăre)
XXI (1974), p. 145
- 799 *Arta populară aromânească* (Paul Petrescu, Ioana Vlasiu, Marina Marinescu și Alexandru Gădăvan)
XXII (1975), p. 200 — 208

- 805 GRIGORESCU, IOANA : *Repere de arhitectură în determinarea transformărilor bisericii de la PUTNA. Cercetare în vederea restaurării*, XXI (1974), p. 101 — 119
- 806 SOLCANU, ION I. : *Datarea și planul bisericii de lemn de la PUTNA*
XX (1974), p. 95 — 100
- 807 VĂTĂȘIANU, VIRGIL : *Despre datarea bisericii Sf. Nicolae din BĂLINEȘTI*
XXV (1978), p. 209 — 210
- 808 BUSUIOC, DAN-NICOLAE : *Considerații privind datarea mănăstirii cisterciene de la CÎRȚA*
XXIII (1976), p. 3 — 20
- 809 BUSUIOC, DAN-NICOLAE : *Arhitectura gotică timpurie din ȚARA BÎRSEI în lumina unor noi cercetări*
XXV (1978), p. 3 — 33



- 810 DUMITRESCU, CARMEN LAURA : *Biserica rupestră CORBII DE PIATRĂ, cel mai vechi ansamblu de pictură — cunoscut azi — din Țara Românească*
XXII (1975), p. 23 — 51
- 811 CINCHEZA-BUCULEI, ECATERINA : *Ansamblul de pictură de la LEȘNIC o pagină din istoria românilor transilvăneni din veacul al XIV-lea*
XXI (1974), p. 45 — 58
- 812 CINCHEZA-BUCULEI, ECATERINA : *Portretele constructorilor și pictorilor bisericii din STREI*
XXII (1975), p. 53 — 71
- 813 CINCHEZA-BUCULEI, ECATERINA : *Date noi privind pictura bisericii din CRIȘCIOR (sfârșitul secolului al XIV-lea)*
XXV (1978), p. 35 — 44
- 814 NEGULA, MARCELA : *Un ansamblu de pictură al zugravului SIMION de la JINĂ*
XXV (1978), p. 210 — 219
- 815 PORUMB, MARIUS : *Vechi icoane din MARAMUREȘ (secolele XV — XVIII)*
XXII (1975), p. 73 — 94



B. ARTĂ VECHE ȘI MEDIEVALĂ

I. Arta în România până la întemeierea statelor feudale

- 800 LUNGU, RADU : *Cîteva figurine de la Dunărea de Jos și unele probleme ale plasticii neolitice*
XXV (1978), p. 201 — 209

II. Arta medievală în România

- 801 THEODORESCU, RĂZVAN : *Despre cîțiva « pameni noi », cîțori medievali*
XXIV (1977), p. 67 — 124
- 802 DRĂGUȚ, VASILE : *Restaurarea monumentelor istorice în perspectiva a trei decenii de activitate*
XXI (1974), p. 11 — 29



- 803 CHIHAIA, PAVEL : *Getățiile lui Mireasa cel Bătrîn, monumente ale independenței și ale luptei de cruciadă*
XXIV (1977), p. 53 — 65
- 804 BĂTRÎNA, LIA și ADRIAN BĂTRÎNA : *O primă cîtorie și necropolă voievodală datorată lui Ștefan cel Mare : mănăstirea PROBOTA*
XXIV (1977), p. 205 — 230

- 816 BINDER, PAVEL : *Din nou despre « Comes Laurentius de LONGOCAMPO »*
XXII (1975), p. 185 — 188
- 817 DUMITRESCU, FLORENTINA : *O analiză stilistică comparată în arta medievală din sud-estul Europei: ușile de la SNAGOV și ușile de la OCHRIDA*
XXIII (1976), p. 21 — 40
- 818 DUMITRESCU, FLORENTINA : *Geometricul în decorația sculptată medievală din ROMÂNIA, BULGARIA și IUGOSLAVIA*
XXV (1978), p. 45 — 94



- 819 IONESCU, ADRIAN-SILVAN : *Cornuri de praf de pușcă românești*
XXIV (1977), p. 189 — 203

III. Artă veche și medievală străină

- 820 CORNEA, ANDREI : *Funcția socio-culturală a imaginii bizantine în epoca preiconoclastă*
XXIV (1977), p. 167 — 182

- 821 ULEA, SORIN : *Mesajul lui Roger al II-lea în mozaicurile de la CEFALŪ*
XXII (1975), p. 11 — 22
- 822 SABĂU, NICOLAE : *Precizări iconografice asupra temei « Caritatea Sf. Elisabeta » în pictura barocă central europeană*
XXII (1975), p. 188 — 200

IV. Recenzii, notițe bibliografice (A—Z)

- 823 BALOGH, JOLÁN : *Katalog der ausländischen Bildwerke des Museums der bildenden Künste in Budapest, IV. — XVIII. Jahrhundert*, Budapest, 1975 (Gheorghe Vlda)
XXIII (1976), p. 215 — 216
- 824 PETRIȘOR, MARCEL : *Grünewald*, București, 1972 (Marius Tătaru)
XXI (1974), p. 135 — 137

C. ARTĂ MODERNĂ ȘI CONTEMPORANĂ

I. Artă modernă și contemporană în România

a) Secolul al XIX-lea

- 825 FRUNZETTI, ION : *Plastica Independenței*
XXIV (1977), p. 3 — 51
- 826 COVRIG, ANA-MARIA : *Contribuții la deslușirea biografiei și la cunoașterea operei pictorului CAROL POPP DE SZATHMÁRY*
XXIII (1976), p. 89 — 101
- 827 BOGDAN, RADU : « ANDREESCU » între autentic și fals. *Melode de cercetare și expertiză, în trecut și prezent*
XXII (1975), p. 95 — 118

b) Secolul al XX-lea

- 828 VIDA, GHEORGHE : *Artă ambientală în România*
XXV (1978), p. 175 — 199
- 829 GONSER BRIGITA : *Ceramica simpozioanelor de la MEDGIDIA (1971—1975) și probleme ale ambianței urbane*
XXIII (1976), p. 171 — 193
- 830 VLASIU, IOANA : *Momente din evoluția contemporană a sculpturii monumentale în România*
XXV (1978), p. 141 — 173
- 831 GROZDEA, MIRCEA : *Tendențe în arta monumentală contemporană din România*
XXI (1974), p. 31 — 44
- 832 DUMITRESCU, CARMEN GABRIELA : *Tapiseria contemporană românească*
XXIV (1977), p. 125 — 166
- 833 MATEESCU, ELENA : *Pictura și grafica NINEI ARBORE în contextul artei românești din perioada interbelică*
XXIII (1976), p. 103 — 133
- 834 VLASIU, IOANA : *Reflecții asupra realității și asupra limbajului plastic în desenul lui OCTAV GRIGORESCU*
XXIII (1976), p. 157 — 169
- 835 MACARIE, GHEORGHE : *Din corespondența lui ȘTEFAN DIMITRESCU*
XXIV (1977), p. 239 — 248

- 836 POSTOLACHE, FLORICA : *Din corespondența lui N. N. TONITZA*
XXIV (1977), p. 231 — 238
- 837 COSMA, GHEORGHE : *Pictura istorică, cronică în spiritul contemporaneității*
XXII (1975), p. 119 — 138
- 838 ANDREESCU, VIORICA : *Mulații tematice și formale în acuarela românească a ultimului sfert de secol*
XXIII (1976), p. 135 — 156
- 839 PAVEL, AMELIA : *ARTUR SEGAL în Muzeul de artă al Republicii Socialiste România*
XXV (1978), p. 219 — 223

II. Artă modernă și contemporană străină

- 840 JOJA, CONSTANTIN : *Despre spațiul interior al arhitecturii civile balcanice (pe marginea decorației casei Romanit din București)*
XXI (1974), p. 59 — 73

III. Recenzii, notițe bibliografice. Expoziții

- 841 BREZIANU, BARBU : *Opera lui Constantin Brâncuși în România*, București, 1974 (Ioana Vlaslu)
XXIII (1976), p. 216 — 218
- 842 CORNEA ANDREI : *De la portulan la vederea turistică*, București, 1977 (Ruxandra Alămiță)
XXV (1978), p. 213 — 233
- 843 GEIST, SIDNEY : *Brâncuși, Un studiu asupra sculpturii*, București, 1973 (Barbu Brezianu)
XIX (1974), p. 143 — 144
- 844 *Tendenzen der zwanziger Jahre. 15. Europäische Kunstausstellung*, Berlin, 1977 (Amelia Pavel)
XXV (1978), p. 225 — 228
- 845 *Repertoriul de expoziții* (întocmit de Irina Fortunescu)
XXI (1974), p. 145 — 155

D. VARIA

I. Metodologie — Estetică — Teoria artei. Istoriei de artă

- 846 FRUNZETTI, ION : *Șansele teoretice ale criticii de artă*
XXI (1974), p. 3 — 9
- 847 DUMITRESCU, CARMEN GABRIELA : *Vechi preocupări românești de inițiere în istoria artei europene*
XXIII (1976), p. 41 — 69
- 848 DRĂGUȚ, VASILE : *Consonanțe artistice și literare în anii revoluției de la 1848*
XXV (1978), p. 95 — 102
- 849 OROVEANU, ANCA : *Probleme ale interpretării operei de artă ; în legătură cu teoriile lui Freud*
XXV (1978), p. 123 — 140
- 850 PLEȘU ANDREI : *Locul vizualității în gândirea presocratică*
XXII (1975), p. 3 — 9
- 851 PLEȘU, ANDREI : *LOUIS LAVELLE și dialectica vizibilului*
XXI (1974), p. 87 — 94
- 852 LIICEANU, GABRIEL : *Geneza și structura simbolului în artele plastice*
XXV (1978), p. 103 — 122
- 853 PAVEL, AMELIA : *Concepte ale expresionismului în evoluție*
XXI (1974), p. 75 — 86

II. Necrologuri

- 854 *Nicolae Argintescu Amza* (A.Pl.)
XXI (1974), p. 132 – 133
- 855 *Adrian Corbu* (Mihai Gramatopol)
XXI (1974), p. 133
- 856 *Louis Hauteœur* (Răzvan Theodorescu)
XXI (1974), p. 131 – 132
- 857 *Nicolae Ionescu* (Remus Nădulescu)
XXII (1975), p. 209
- 858 *Corina Nicolescu* (Paul Petrescu)
XXIV (1977), p. 251 – 252

- Macarie, Gheorghe 835
Marinescu, Marina 792 (r), 794 (r), 796 (r), 799
Mateescu, Elena 833
- Necula, Marcela (814)
Nădulescu, Remus 209 (necrolog)
Nistoroala, Gheorghe 789

Oroveanu, Anca 849

- Pavel, Amela 839, 844 (r), 853
Petrescu, Paul 785, 799, 858 (necrolog)
Pleșu, Andrei 850, 851, 854 (necrolog)
Popescu, Ioana 791 (r)
Porumb, Marius 815
Postolache, Florica 835

Sabău, Nicolae 822
Solcanu, Ion I. 806

Ulca, Sorin 821

Tătaru, Marius 824 (r)
Theodorescu, Răzvan 801, 856 (necrolog)

Vatamanuc, Magdalena 788
Vătășianu, Virgil 807
Vîdu, Gheorghe 823 (r), 828
Vlasu, Ioana 799, 830, 834, 841 (r)

INDICE DE NUME DE ARTIȘTI, MEȘTERI, SCRITORII, CRITICI, COLECȚIONARI

Andreescu, Ion 827
Arbore, Nina 833
Argintescu-Amza, Nicolae 854 (necrolog)

Brâncuși, Constantin 841 (r), 843 (r)

Corbu, Adrian 855 (necrolog)

Dimitrescu, Ștefan 835

Freud, Sigmund, 849

Grigorescu, Octav 834

Grünwald Mathias 824 (r)

Hauteœur, Louis 856 (necrolog)

Lavelle, Louis 851

Nicolescu, Corina 858 (necrolog)

Segal, Artur 839
Simion de la Jina 814
Slătineanu, Barbu 796 (r)
Szathmáry, Carol Popp de, 820

Tonltza, Nicolae 836

INDICE DE NUME DE AUTORI

Alămlîță Ruxandra 842 (r) *
Andreescu, Viorica 838

Bally, Anca 786
Bătrina, Adrian 804
Bătrina, Lia, 804
Binder, Pavel 816
Bogdan, Radu 827
Bratloveanu-Popilian, Marcela 787
Brezlanu, Barbu 843 (r)
Busuloc, Dan-Nicolae 808, 809

Chihala, Pavel 803
Cincheza-Buculei, Ecaterina 811, 812, 813
Constantin, Maria 790
Cornea, Andrei 820
Cosma, Gheorghe 784, 795 (r), 837
Covrig, Ana Maria 826

Drăguț, Vasile 802, 848
Dunăre, Nicolae 793 (r), 798 (r)
Dumitrescu, Carmen Laura 810
Dumitrescu, Carmen Gabriela 832, 847
Dumitrescu, Florentina 817, 818

Focșa, Marcela 789
Fortunescu, Irina 845
Frunzetti, Ion 797 (r), 825, 846

Gonser, Brigita 829
Gramatopol, Mihai 855 (necrolog)
Grigorescu, Ioana 805
Grozdea, Mircea 831
Guduvan, Alexandru 799

Ionescu, Adrian Silvan 819

Joja, Constantin 840

Lilceanu, Gabriel 852
Lungu, Radu 800

*(r) = recenzie

Ne obișnuisem de multă, de foarte multă vreme să o vedem între noi, în activitatea de fiecare zi, la bibliotecă sau la seminariile științifice, ne obișnuisem să-i ascultăm vocea domoală cu inflexiuni de tandrețe dar și de fermitate, ne obișnuisem să-i urmărim zîmbetul luminos și cald în care răzbătea neîncetat una dintre prețioasele sale calități: generozitatea. Maria Ana Musicescu aducea între noi prezența unui spirit de înaltă constituție, armonia unui suflet ales care știa să găsească întotdeauna măsura raporturilor firești și elegante dintre oameni, știind totuși cât de efemere pot fi uneori angajamentele de colegialitate ale acestora, Cumulind o admirabilă zestre de virtuți umane, Maria Ana Musicescu oferea un model de modestie și de bunăvoință, cu o incredibilă detașare de tot ceea ce ar fi putut fi povara vanității. Omul afectuos și bun era dublat de cărturarul de vocație, de savantul dedicat cu pasiune și exigență studiului artei vechi românești, domeniul cărui i-a închinat ani lungi de cercetare și pe care l-a înzestrat cu câteva lucrări de traică referință. Iată de ce, acum cînd a plecat dintre noi (cu aceeași discreție de totdeauna), un popas pios în preajma amintirii sale se impune ca un firesc și meritat omagiu.

Maria Ana Musicescu s-a născut la Tirgu Jiu, la 8 septembrie 1912, într-o familie de intelectuali cu alese tradiții, o familie în a cărei arborescență se află înscrise multe nume ilustre ale culturii și artei românești moderne. După o perioadă de temeinică pregătire liceală și universitară (filozofie și drept) la București, a obținut titlul de doctor în drept internațional (1934). Atrasă progresiv de istoria artei, disciplină în care și-a asigurat o bază solidă prin întinse lecturi și asidue vizite în muzee, Maria Ana Musicescu a devenit cercetător în Institutul de istoria artei în anul 1952. Activînd în cadrul sectorului de artă veche românească, ea a știut din capul locului să valorifice largul său contact cu problemele culturii și artei europene, afirmînd un mod mai îndrăzneț și mai generos totodată de cercetare și de interpretare a valorilor reprezentative din trecutul național. Ostilă rețetelor descriptiviste ca și tratărilor ostentativ iconografice, Maria Ana Musicescu a fost preocupată în primul rînd să surprindă calitățile specifice artei noastre vechi în raport cu ambianța artistică bizantino-balcanică, pe fondul larg al spiritualității medievale europene. Analizele comparatiste — întotdeauna substanțiale ca material și riguroase ca metodă — au beneficiat de sensibilitatea înaltă a

connaissance-ului, ceea ce explică valoarea de referință a studiilor sale.

Atrasă cu precădere de studiul picturii și broderiei, Maria Ana Musicescu a publicat mai multe lucrări deosebit de importante, în primul rînd prin noul mod de abordare a materialului supus atenției. Vom remarca în acest sens monografia Mănăstirii Sucevița (realizată în colaborare cu M. Berza), studiul privind picturile de la Voroneț (altar și naos) sau studiul privind portretul laic brodat în arta medievală românească. În același timp, ca urmare a investigațiilor personale, ea a introdus în circuitul științific mai multe opere reprezentative ale artei vechi românești, prea puțin cunoscute sau de-a dreptul ignorate. Avem în vedere, ca exemplu, articolele privind unele broderii din vremea lui Neagoe Basarab sau Miron Barnovschi.

Dincolo de aceasta vom remarca importanța cercetărilor sale privind procesul de constituire a istoriografiei de artă românești referitoare la epoca medievală, ca fenomen de conștientizare a contribuției artistice naționale la patrimoniul cultural european (*Cercetări de artă veche românească în secolul al XIX-lea*, în colaborare cu D. Nastase).

Devenită (în 1959) șefa sectorului de artă veche românească din Institutul de istoria artei, Maria Ana Musicescu a știut să imprime vieții de colectiv forța unei echipe omogene, deplin conștiente de rosturile sale științifice. Cu tact și discreție, dar și cu exigență, ea și-a îndrumat colegii mai tineri stimulînd cercetările de teren și contribuțiile originale. Un important succes al sectorului, obținut sub directă sa coordonare, a fost alcătuirea primului volum din *Istoria artelor plastice în România*, amplă lucrare de sinteză în cadrul căruia capitolele și părțile redactate de Maria Ana Musicescu ocupă un spațiu întins¹. Vădînd o convin-

¹ *Istoria artelor plastice în România*, I, București, 1968. În cadrul acestei lucrări M. A. Musicescu a redactat următoarele capitole și părți: *Arta în Țara Românească din secolul al XIV-lea pînă la mijlocul secolului al XV-lea*, decorația sculptată (alături de E. Lăzărescu, p. 146—162), pictura (p. 162—167), broderia (p. 167—169), manuscrisul (în colaborare cu E. Lăzărescu, p. 169—170), sculptura pletrelor de mormînt (p. 170—172); *Arta în Moldova din secolul al XIV-lea pînă la mijlocul secolului al XV-lea*, broderia (p. 194—195); *Arta în Țara Românească de la mijlocul secolului al XV-lea pînă la sfîrșitul secolului al XVI-lea*, decorația sculptată (alături de E. Lăzărescu, p. 236—262), pictura (p. 262—271), manuscrisul și artele grafice (împreună cu E. Lăzărescu, p. 274—277), broderia (p. 277—281).

gătoare putere de sinteză, capitolele care poartă semnătura sa se individualizează prin expresivitatea cursivă a prezentării, prin demonstrațiile clare și fără echivoc, într-o viziune amplă și riguros echilibrată. Aceleași calități și caracteristici se regăsesc la textele redactate pentru volumul II din *Istoria artelor plastice în România*, lucrare ce avea să se bucure de o promptă prețuire în cercurile științifice de la noi și de peste hotare ².

Din anul 1964, Maria Ana Musicescu a trecut în cadrul sectorului de istoria artei al Institutului de studii sud-est europene. Dedicându-se cu pasiune cercetărilor comparatiste în spațiul artistic bizantino-balcanic, savanta cercetătoare a reușit în scurtă vreme să se impună ca un specialist autorizat al domeniului. Studiile publicate sau rapoartele și comunicările prezentate în cadrul congreselor și reuniunilor științifice internaționale au sporit neîncetat prestigiul său ca reprezentant al istoriografiei de artă românești, de un notabil interes fiind eseul de tipologie a portretelor de fondatori din țările sud-est europene. Ca urmare a recunoașterii meritelor sale științifice din țară și de peste hotare, în anul 1975 Maria Ana Musi-

cescu a fost laureată cu Premiul Herder, distincție care venea să încununeze o exemplară muncă de cercetare, opera unui savant de înaltă probitate.

După retragerea la pensie, deși istovită de boală, Maria Ana Musicescu a continuat să-și ajute colegii mai tineri, înlesnindu-le lecturile, îndrumându-le cercetarea, întocmind referate de susținere a lucrărilor redactate. Niciodată complezente, referatele sale erau un model de stimulare exigență, analizele sale critice permițând de fiecare dată ameliorarea substanțială a lucrărilor aflate în atenție. Bogate ca informație, ascuțite și subtile în observație, dar respirând întotdeauna o generoasă bunăvoință, referatele întocmite de Maria Ana Musicescu constituie un interesant capitol al activității sale științifice, susceptibil a fi valorificat într-o eulegere de sine stătătoare.

Acum, când a plecat dintre noi (s-a stins din viață la data de 1 martie 1980, în București), Maria Ana Musicescu ne lasă spre statornică prețuire o solidă operă științifică ³ și amintirea caldă a unui suflet ales, a unui model de om și cărturar de nobilă esență.

Vasile Drăguț

sculptura în piatră (p. 281–283); *Arta în Moldova de la mijlocul secolului al XV-lea până la sfârșitul secolului al XVI-lea*, broderia (p. 382–390), sculptura în piatră (p. 390–394).

² *Istoria artelor plastice în România*, II, București, 1970. Părțile redactate de M. A. Musicescu sînt următoarele: *Arta în Țara Românească de la începutul secolului al XVII-lea până în primele decenii ale secolului al XIX-lea*, broderia (p. 83–86); *Arta în Moldova de la începutul secolului al XVII-lea până în primele decenii ale secolului al XIX-lea*, broderia (p. 144–148), sculptura în piatră (p. 148–150).

³ Fără să fie exhaustivă, bibliografia ce urmează (la care se adaugă contribuțiile menționate deja în notele 1 și 2) poate contribui la considerarea cantitativă a lucrărilor publicate de Maria Ana Musicescu: *Tradiție și inovație în pictura bisericii mănăstirii Sucevița*, în *Arta plastică*, 1965, nr. 4, p. 28–36; împreună cu E. Lăzărescu, *Caleștea de artă veche românească*, în *Arta plastică*, 1956, nr. 5, p. 3–11; împreună cu D. Nastase, *Cercetări de artă veche românească în secolul al XIX-lea. Introducere în studiul istoriografiei artei medievale românești*, în *SCIA*, 1956 nr. 1–2, p. 129–147; *Date noi cu privire la epitrahilul de la Alexandru cel Bun*, în *SCIA*, 1958, nr. 1, p. 75–111; *O broderie necunoscută din vremea lui Neagoe Basarab*, în *SCIA*, 1958, nr. 2, p. 35–39; *Broderia în Moldova în neacurile XV–XVIII*, în *Studii asupra tezaurului restituit de U.R.S.S.*, București, 1958, p. 149–171; împreună cu M. Berza, *Mănăstirea Sucevița*, București, 1958; *Un epitaful de la Miron Burnonschi*, în *SCIA*, 1959, nr. 2, p. 238–241; *Portretul lui brodat în arta medievală românească*, în *SCIA*, 1962, nr. 1, p. 45–78; *Probleme ale portretului în arta medievală românească*, în *Arta plastică*, 1963, nr. 12, p. 646–648; *La broderie roumaine au moyen âge*, în *RRHA*, 1964, nr. 1, p. 61–83; *Cercetări de artă medievală românească în anii puterii populare*, în *SCIA*, seria artă plastică, 1964, nr. 1, p. 55–67; *Considerații asupra picturii din altarul și naosul Voronețului*, în *Cultura moldovenească în vremea lui Ștefan cel Mare*, București, 1964, p. 363–417; *Mănăstirea Sucevița* (mic îndreptar),

București, 1965; *Nicolae Iorga, și studiul istoriei artelor în România*, în *SCIA*, seria artă plastică 1966, nr. 1, p. 15–20; *Tezaurul de artă al Mănăstirii Putna*, în *Biserica Ortodoxă Română*, 1966, nr. 7–8, p. 641–646; *Putna medievală*, în *Arta plastică*, 1966, nr. 7, p. 4–9; *Muzeul Mănăstirii Putna*, București, 1967; împreună cu Gr. Ionescu, *Biserica domnească din Curtea de Argeș* (mic îndreptar), București, 1967; *Introduction à une étude sur le portrait de fondateur dans le sud-est européen. Essai de typologie*, în *RESEE*, 1969, nr. 2, p. 281–310; *Broderia medievală românească*, București, 1969; împreună cu Sorin Ulea, *Voroneț*, București, 1969; *État actuel des recherches sur l'art roumain du Moyen Âge (Co-rapport) in Rapport général. État actuel des études du Sud-Est européen*, Athènes, 1970, p. 3–19 (II^e Congrès International des Études du Sud-Est Européen, 1–13 mai, 1970, Atena); *Bizanțul și arta țărilor românești (sec. XIV–prima jumătate a sec. XV)*, în *Buletinul muzeelor istorice*, 1971, nr. 3, p. 5–13; *Y-a-t-il un art phanariote dans les Pays Roumains? Quelques considérations préliminaires*, în *Symposium: L'Époque phanariote*, Salonique, 1974, p. 255–261; *Relations artistiques entre Byzance et les Pays Roumains (IV^e–XV^e siècles)*, *État actuel de la recherche*, în *Actes du XIV^e Congrès International des études byzantines*, București, 1971, p. 509–525; împreună cu Gr. Ionescu, *Biserica domnească din Curtea de Argeș*, București, 1976.

La lucrările de mai sus se alătură mai multe recenzii și cronici de o densă substanță științifică dintre care notăm: *Omăgiu lui George Oprescu*, în *SCIA*, 1962, nr. 2, p. 239–246; *Pauline Johnston, The Byzantine tradition in Church Embroidery*, London, 1967; 144 pages, 120 planches..., în *RESEE*, 1968, nr. 3, p. 517–518; *Alexandre Embiricos, L'école crétoise. Dernière phase de la peinture byzantine*, Paris, 1967..., în *RESEE*, 1968, nr. 2, p. 376–379; *L'exposition des fresques médiévales yougoslaves (Bucarest, octobre 1968)*, în *RESEE*, 1969, nr. 2, p. 119–120; *Carmen Laura Dumitrescu, Pictura murală din Țara Românească în veacul al XVI-lea (La peinture murale en Valachie au XVI^e siècle)*..., București, Ed. Meridiane, 1978, în *RRHA*, 1979, p. 143–145.

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

- ALEXANDRU ODOBESCU, vol. IV, *Tezaurul de la Pietroasa*, ediție îngrijită, introducere, comentariu și note de MIRCEA BABEȘ. Studii arheologice de RADU HARHOIU și GH. DIACONU, 1976, 1 080 p., 24 pl., 88 lei.
- BARBU BREZIANU, *Brâncuși în România*, ed. a II-a revăzută și adăugită, 1976, 315 p., 57 lei.
- Enesciana*, I, *La personnalité artistique de Georges Enesco. Travaux de la Première Session Scientifique du Centre d'Études Georges Enesco*, Bucarest, 19 Septembre 1973, 1976, 182 p., 27 lei.
- MACARIE IEROMONAHUL, *Opere*, vol. I, *Theoreticon*, ediție îngrijită, cu un studiu introductiv și transliterare de TITUS MOISESCU, 1976, 92 p., 32 p. facs. 6 pl., 31 lei.
- Muzica și publicul*, Coordonatori: MIRCEA VOICANA, LUCIA-MONICA ALEXANDRESCU și VLADIMIR POPESCU-DEVESELU, 1976, 136 p., 8,50 lei.
- Actes du VII^e Congrès international d'Esthétique. Proceedings of the VIIth International Congress of Aesthetics*, Bucarest 28 Août -- 2 Septembre 1972, vol. I, 1976, 1 027 p., 28 lei; vol. II, 1977, 692 p., 43 lei.
- GRIGORE SMEU, *Relația socio-autonom în artă*, 1976, 152 p., 6,25 lei.
- ION FRUNZETTI și GEORGE MUNTEAN (sub red.), *Arta și literatura în slujba independenței naționale*, 1977, 239 p., 28 lei.

REVISTE PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

- SERIA ARTĂ PLASTICĂ
- SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

- SÉRIE BEAUX-ARTS
- SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

SYNTHESIS — BULLETIN DU COMITÉ NATIONAL ROUMAIN DE LITTÉRATURE
COMPARÉE

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

REVISTA DE FILOZOFIE

REVISTA DE PSIHOLOGIE

REVUE ROUMAINE DE SCIENCES SOCIALES

- SÉRIE DE PHILOSOPHIE ET LOGIQUE
- SÉRIE DE PSYCHOLOGIE

REVISTA DE ISTORIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHIE ȘI ARHEOLOGIE

DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE

REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES

